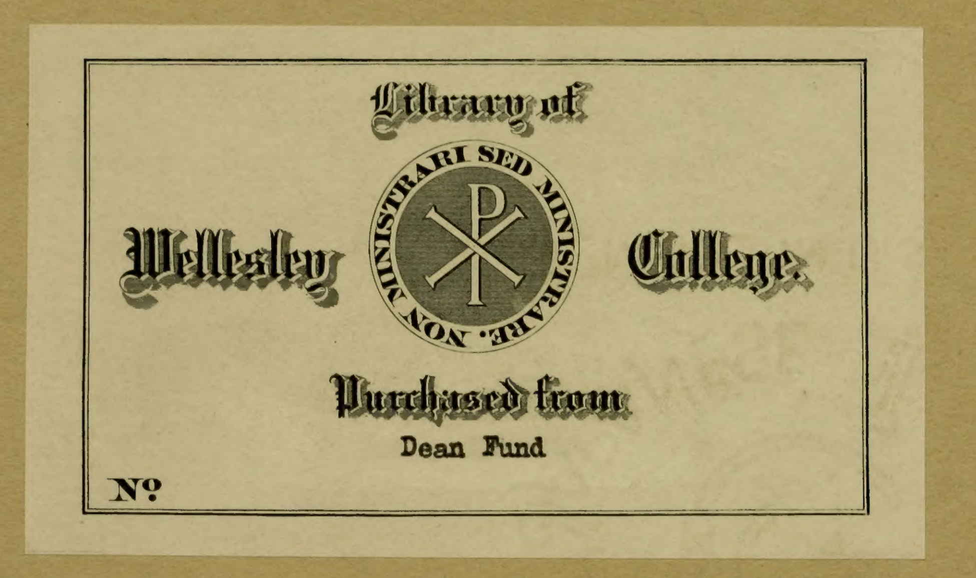
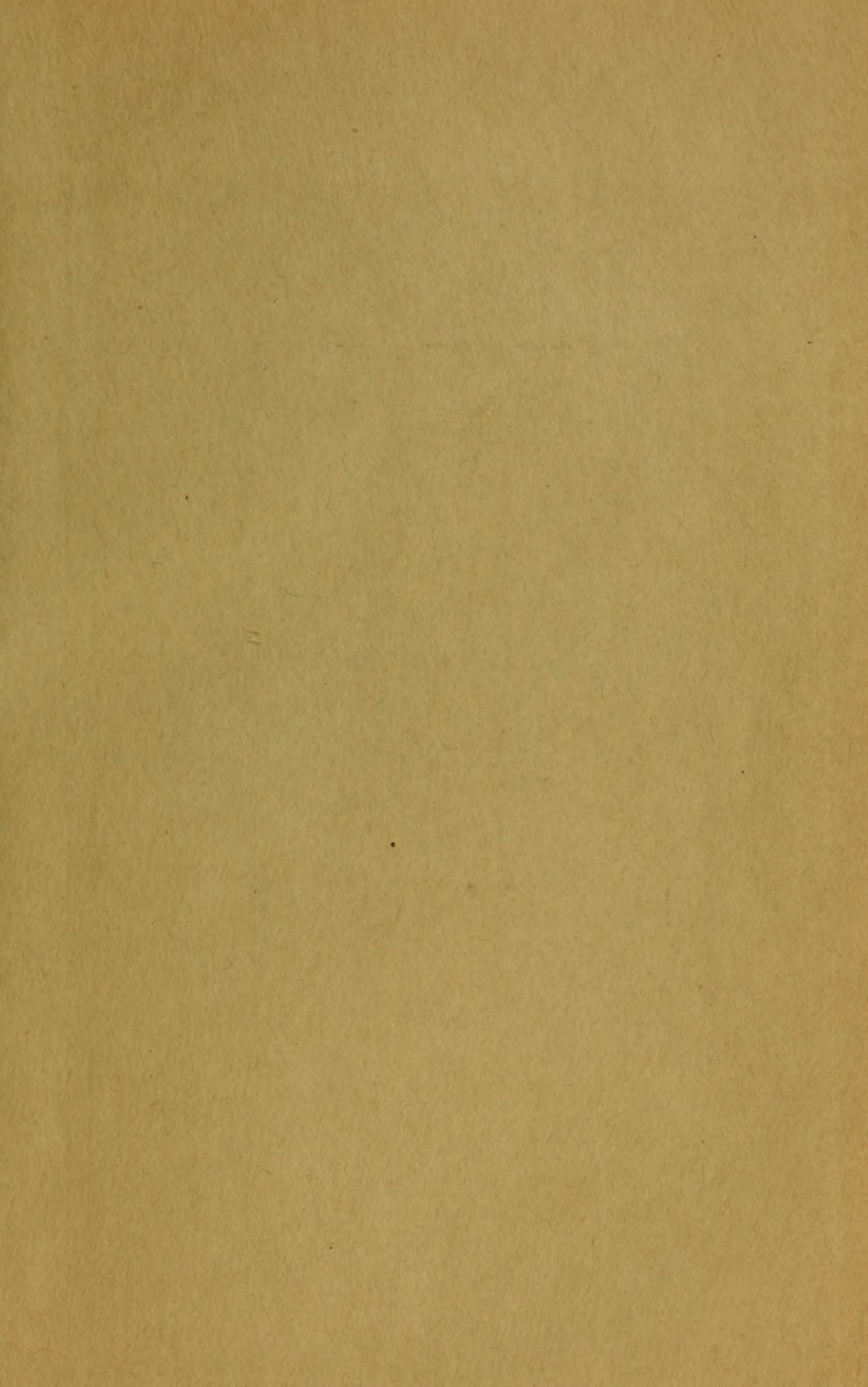
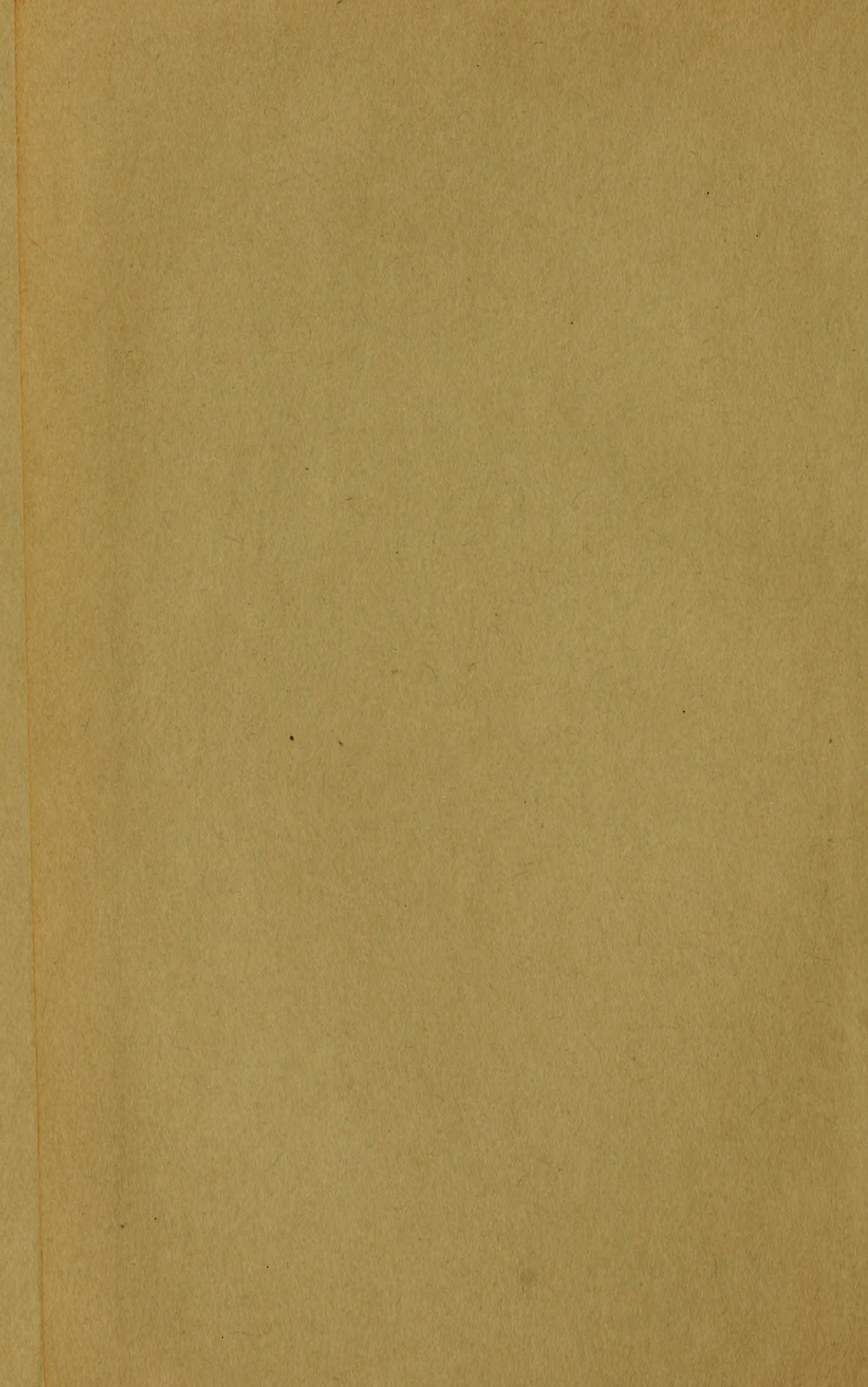
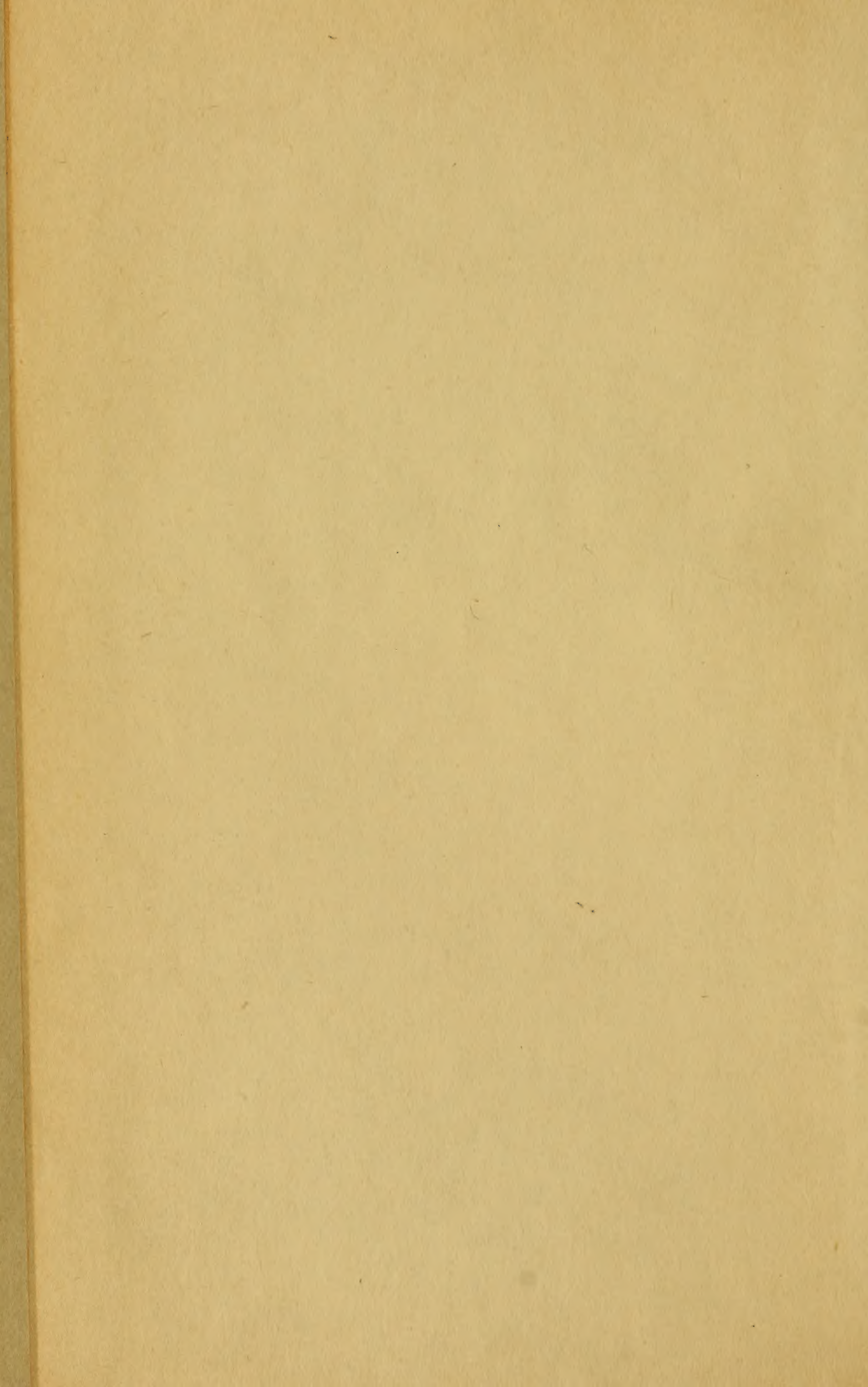



Library of
Wellesley
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
College.
Purchased from
Dean Fund
No.









Kleine Handbücher

der

Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

Hermann Kretzschmar

Band VIII

Handbuch der Notationskunde

II. Teil:

Tonschriften der Neuzeit

Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche

von

Johannes Wolf



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1919

Handbuch

der

Notationskunde

II. Teil:

Tonschriften der Neuzeit

Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche

von

Johannes Wolf

Mit zahlreichen Abbildungen und 3 Beilagen



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1919

Hugo Riemann

in Verehrung und Freundschaft
gewidmet



Vorwort.

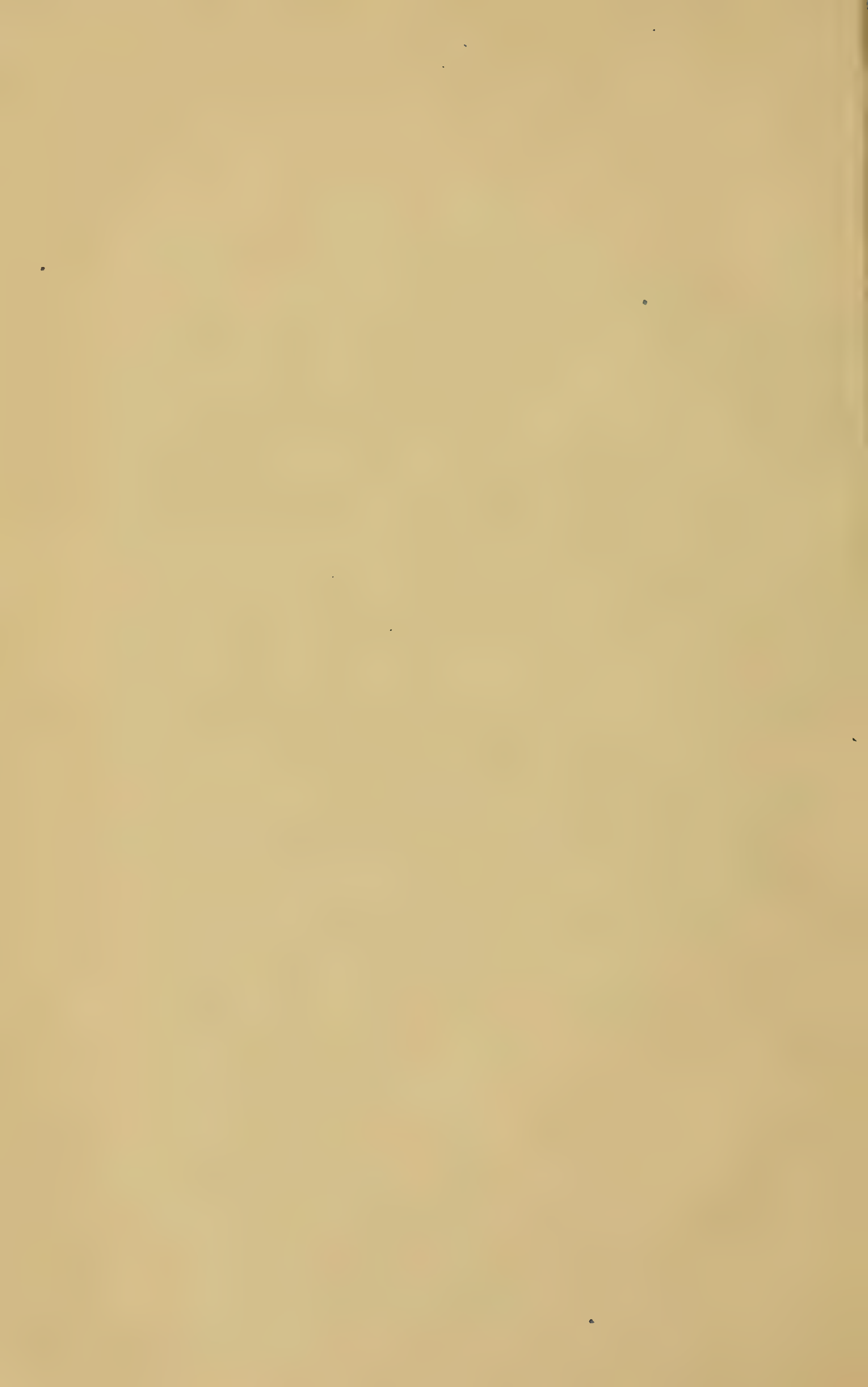
Der vorliegende zweite Band meines Handbuches ist 1914 zum Abschluß gebracht worden. Mehr als drei Jahre vergingen, ehe die Verleger trotz aller Opferwilligkeit an die Drucklegung des Werkes denken konnten. Auch dann ließen die Kriegsmaßnahmen nur ein schrittweises Tempo der Fertigstellung zu. Besonders fühlbar machte sich dadurch bei der Vielgestaltigkeit des Stoffes die Gefahr, mit den Tausenden von Einzelheiten die Fühlung zu verlieren. Doch hoffe ich, daß es mir gelungen ist, an dieser Klippe vorbei zu kommen und das Werk zu einem guten Ende zu führen.

Den öffentlichen Bibliotheken gebührt wieder mein Dank für die freundliche Herleihung von Materialien. Besonders verpflichtet fühle ich mich meinem Freunde Dr. Werner Wolffheim, der meine Arbeit mit größtem Interesse begleitet und mir seine gerade an Tabulaturen so reiche Bibliothek ganz zur Verfügung gestellt hat. Auch mein ehemaliger Schüler Herr Ludwig Wachtel, der wieder so manche treffliche Aufnahme beigesteuert hat, sei nicht vergessen. Uneingeschränktes Lob verdient das Haus Breitkopf & Härtel, das trotz der Kriegsnöte die besonders schwere Aufgabe der Drucklegung mit aller Sorgfalt und Liebe durchgeführt hat.

Eine besondere Freude ist es mir, die Namen der bedeutendsten Führer der Musikwissenschaft Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann an die Spitze meiner Bände stellen zu dürfen. Möge sich das Werk ihrer wert erweisen und reichen Nutzen schaffen.

Berlin, den 14. März 1919.

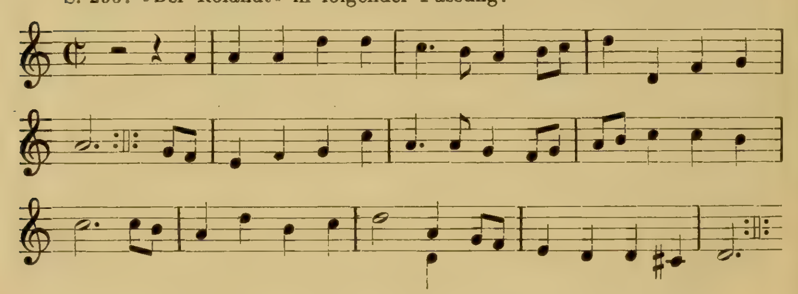
Johannes Wolf.



Inhaltsverzeichnis.

Berichtigung. Bei Umordnung des Kapitels »Musikalische Stenographie« ist es leider übersehen worden, die Kapitelzählung im Text zu ändern.

S. 235: »Der Rolandt« in folgender Fassung:



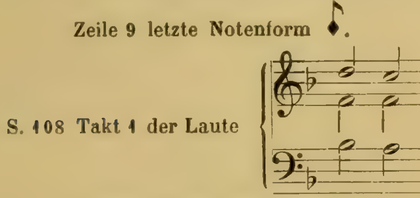
Zusatz. Zu S. 307 Anmerk. 1 füge hinzu: Vgl. auch J. A. Herbst, Musica poetica (Nürnberg 1643) S. 33.

Notiz.

Eine erneute Durchsicht meines zweiten Teiles des »Handbuches der Notationskunde« ergab einige Druckfehler und Versehen, die ich wie folgt zu verbessern bitte:

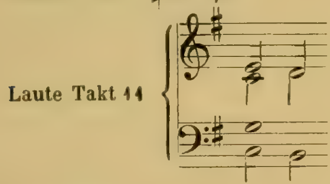
S. 9 lies Petrone statt Retroue.
S. 12 Übertragung des letzten Beispiels Baß zweite Note Halbe *e*.
S. 56 Baß letzte Note Ganze *d*.
S. 57 Takt 3 zweite Stimme Ganze *g*.
Takt 8 *fis* als Unterstimme Halbe, als zweite Stimme Viertel.
S. 81 zweites System Baß eckige semibrevis punktiert.
S. 107 Zeile 8 letztes rhythmisches Zeichen .
Zeile 9 letzte Notenform .

S. 108 Takt 1 der Laute
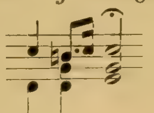


vorletzter Takt der Laute ♮ vor *b*.
S. 111 Laute Takt 6 ♮ vor *fis'*.

Laute Takt 11



S. 124 Übertragung Takt 2 Note 2 *c'*.
S. 127 Takt 4 Note 2 *d'*.
S. 143 Tanz Takt 3 Akkorde 2 und 3 *g'* einfügen.

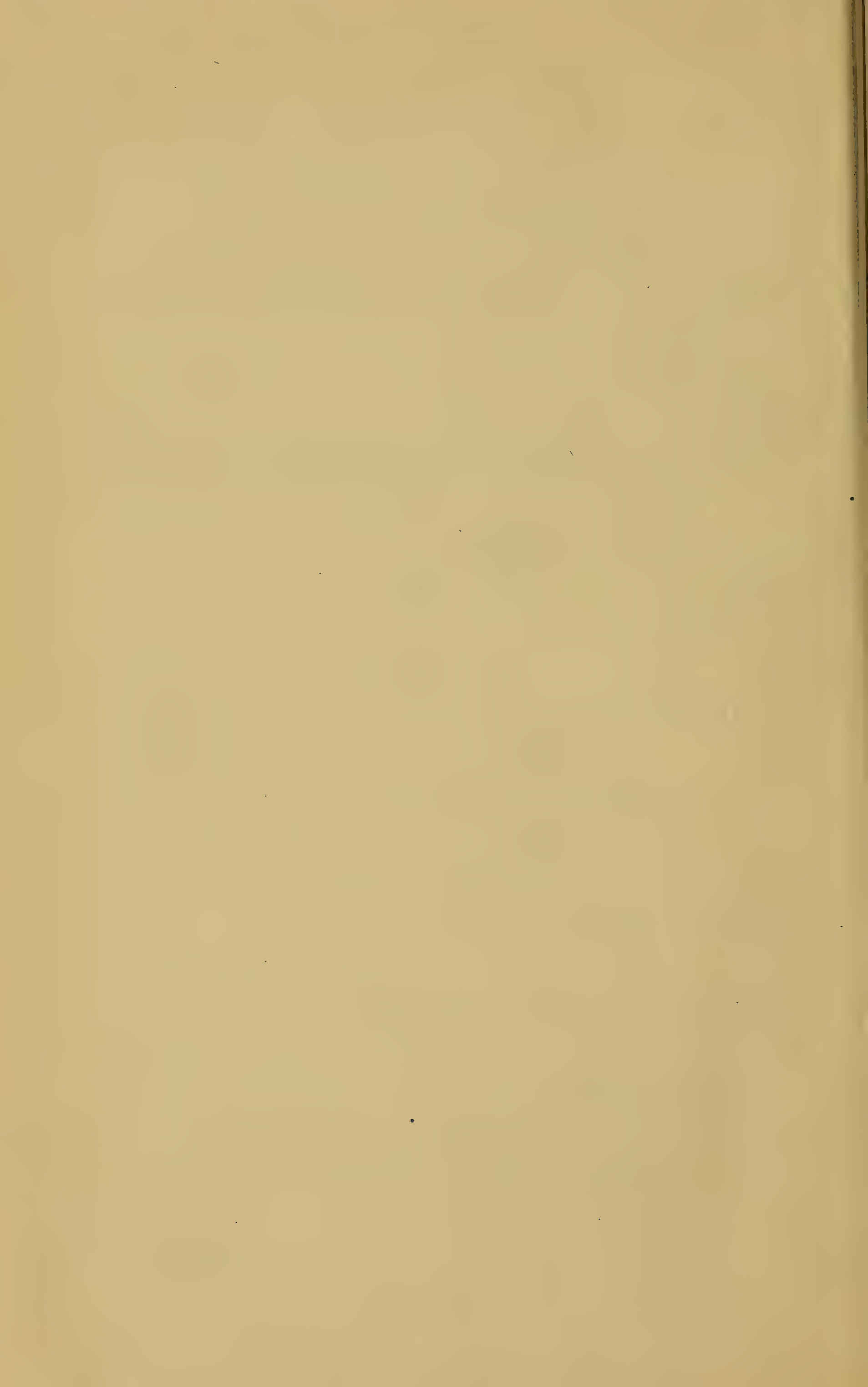
S. 144 Takt 9 der Übertragung



S. 162 Takt 2 ♭ unnötig.
S. 163 System 3 Baß Takt 2 ♮ statt ♭.
S. 197 Punkt neben der zweiten und zehnten Note des Canto primo.
S. 198 Zeile 2 Note 7 punktiert.
S. 205 über der obersten Note des ersten Akkords fehlt das Zeichen des Pral'trillers.

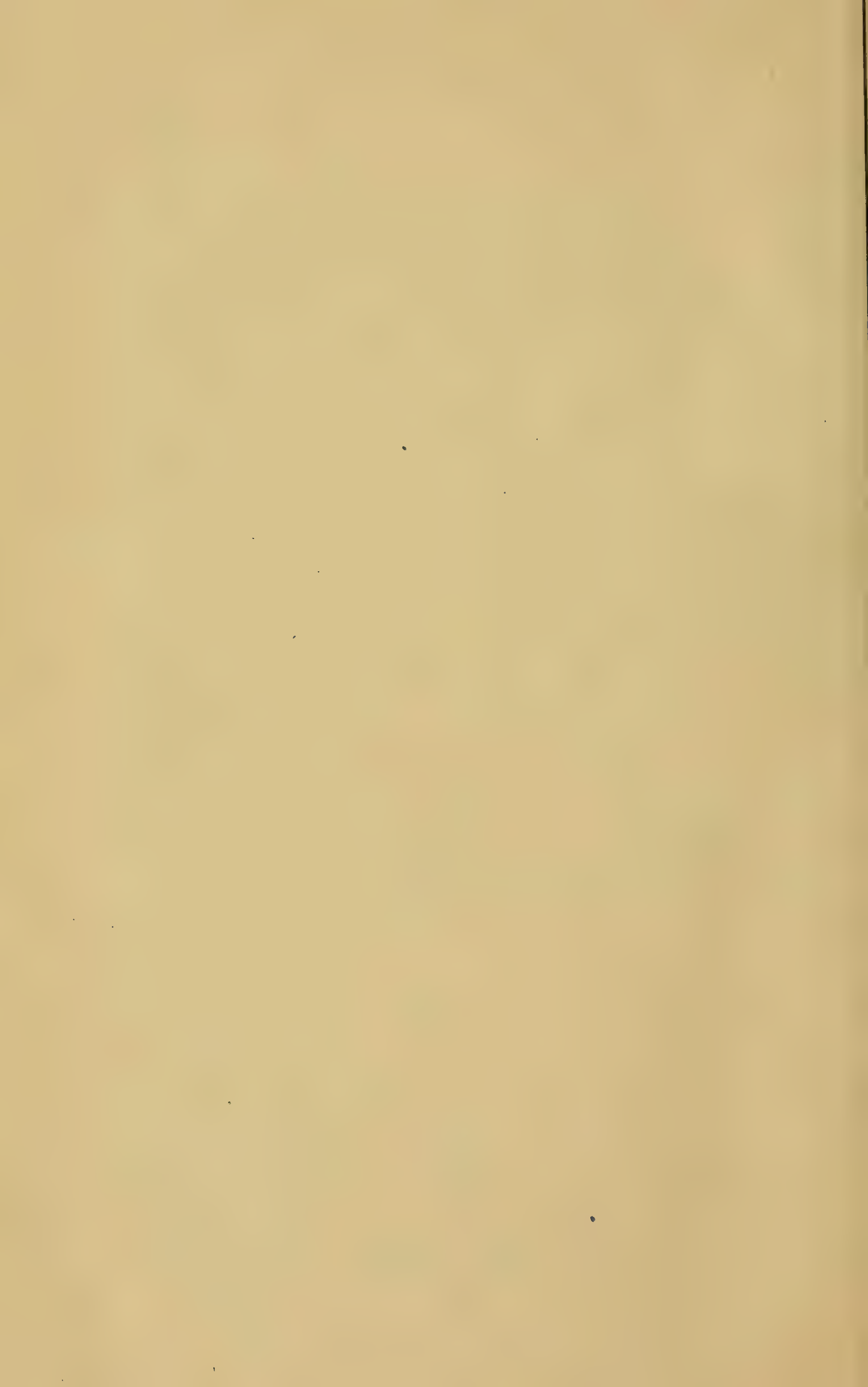
Berlin, den 19. Juli 1919.

Johannes Wolf.



Verzeichnis

der mitgeteilten Kompositionen.



I. Abschnitt.

Tabulaturen.

Einleitung.

Unterschieden die Griechen zwischen einer Vokal- und einer Instrumentalnotation, so bildeten sich auch im Mittelalter neben den Gesangstonschriften besondere Arten der Aufzeichnung für verschiedene Instrumente aus, die Tabulaturen. Die tabula war die Tafel oder das Blatt, auf welchem ein Musikstück niedergeschrieben wurde. Notationen entstanden für alle Arten von Tasten-, Zupf-, Streich- und Blasinstrumenten. Buchstabe und Zahl bildeten neben der Note ihre Grundelemente. Das eine oder das andere Zeichensystem mag mit seinen Anfängen in der Praxis der Spielleute wurzeln, die als die volkstümlichen Träger der Instrumentalmusik anzusehen sind. Im allgemeinen werden diese aber nur selten auf ein Schriftbild zurückgegriffen haben. Frei strömten die Melodien aus ihrem Instrument, so schlecht und recht es ihr Können zuließ. Erst als die Kunst sich der Pflege des Instrumentenspiels annahm, blühte auch die schriftliche Tradition auf.

So mancher Traktat gibt uns Kunde von den verschiedenen Praktiken. Reichen Ertrag liefert vor allem das Studium des zweiten Teils von Mersenne's »Harmonie Universelle«. Die älteste zusammenfassende Behandlung der Tabulaturen aus neuerer Zeit verdanken wir R. G. Kiesewetter. In der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom Jahre 1831 erschien seine heute nicht mehr ganz ausreichende Aufsatzreihe »Die Tabulaturen der älteren Practiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtspuncte der Kunstgeschichte betrachtet«.

Im übrigen finden sich meist nur gelegentliche Vermerke in den Musikgeschichten und Lexicis. Auch in H. Riemann's »Studien zur Geschichte der Notenschrift« wird nur vorübergehend auf S. 65 ff. der Tabulaturen Erwähnung getan. Ausführlicher ist seine Darstellung in der Abhandlung »Notenschrift und Notendruck« in Roeder's

»Festschrift« 1896 und in seinem »Kompendium der Notenschriftkunde« (Pustet, Regensburg 1910) S. 145 ff. Wenige Seiten hatten schon 1882 David und Lussy den Tabulaturen in ihrer vom Institut preisgekrönten Schrift »Histoire de la notation musicale« gewidmet. Breiter angelegt ist das Kapitel, welches Gasperini in seiner »Storia della semiografia musicale« (Milano, Hoepli 1905) für die Instrumentalnotationen vorgesehen hat. Das Studium der Tabulaturen zu seiner Lebensaufgabe machte einst Wilhelm Tappert. Seine im Besitz der Kgl. Bibliothek Berlin befindlichen Zettelkästen legen Zeugnis ab von dem unendlichen Fleiß, welchen er auf die Erkenntnis der überkommenen Materialien verwendet hat. Kein Werk kam auf den Antiquariatsmarkt, ohne nicht von ihm mit einigen Strichen festgehalten zu sein. Keine Reise war ihm zu weit, um eine ihm noch unbekannte Tabulatur anzusehen. Leider kamen seine gewonnenen Spezialkenntnisse in Veröffentlichungen wenig zur Geltung. Seine im Manuskript vorhandene und in der Kgl. Bibliothek zu Berlin bewahrte »Geschichte der Notenschrift« habe ich, um mir die nötige Unabhängigkeit zu wahren, nicht eingesehen und auch seine Zettel nur soweit herangezogen, als sie mir schwer zugängliche Materialien erschließen konnten. Seine in Druck erschienenen Spezialstudien werden am gegebenen Orte ihre Erwähnung finden. Hier sei nur seine Sammlung »Sang und Klang aus alter Zeit« erwähnt, welche hübsches Material zur Kenntnis der Tabulaturen beisteuert, ohne dasselbe aber fehlerfrei und restlos zu verwerten. Nicht ohne Interesse ist auch seine »Übertragung einer Melodie aus der modernen Tonschrift in die verschiedenen Tabulaturen«, welche als Beilage zum »Echo« 1868 Nr. 51 erschienen ist.

Eine ähnliche Bedeutung wie Tappert in Deutschland gewinnt Oscar Chilesotti (Bassano-Vicenza) für das Studium der Tabulaturen in Italien. Seine zahlreichen Beiträge zur Lautenmusik, die einzeln oder in Zeitschriften, wie in der »Rivista musicale italiana«, in den »Sammelbänden der IMG.« und in der »Revue d'histoire et de critique musicale« erschienen sind, seine Neuausgaben, wie sie vor allem in den bei Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegten Werken »Da un codice Lautenbuch del Cinquecento« (1890) und »Lautenspieler des 16. Jahrhunderts« (1891) sowie in der bei Ricordi in Mailand ausgegangenen »Biblioteca di rarità musicali« vorliegen, und schließlich sein tiefer schürfender Aufsatz »Notes sur les tablatures de luth et de guitare« in A. Lavignac's »Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire« Faszikel 20—22 haben wesentlich zur Klärung der Tabulaturenfrage beigetragen.

---

1. Kapitel.

Orgeltabulaturen.

Eins der Organe[1], welche am frühsten mit dem Gottesdienst in Verbindung traten und damit am ehesten die Aufmerksamkeit der gebildeten Musiker jener Zeit, der Geistlichen, auf sich zogen, war die Orgel. Von den beiden Typen, welche die Griechen und Römer ausgebildet hatten, der Wasserorgel und der pneumatischen Orgel, scheint ersterer seit der Mitte des 4. Jahrhunderts zugunsten des letzteren in den Hintergrund gerückt und schließlich ganz vergessen zu sein[2]. Schon früh ist die Kenntnis der pneumatischen Orgel in Italien, Spanien und England nachzuweisen, wohingegen das Frankenland mit ihr nach unserer Kenntnis erst durch jenes Orgelwerk in Berührung gekommen ist, welches 757 Konstantin Kopronymos an Pippin den Kleinen geschickt hat[3].

Geistliche haben den Bau der Orgeln aufgegriffen und gefördert. Der Venetianer Priester Georgius stellt 826 für den Aachener Palast Ludwigs des Frommen ein Orgelwerk her. Notker und Bernelinus verfassen Traktate über Pfeifenmensuren. Im Bistum Freising findet der Orgelbau besondere Pflege. Anfangs mehr ein Luxusinstrument und ein Lehrmittel in der Klosterschule, hält die Orgel allmählich seit dem 10. Jahrhundert in die Kirche ihren Einzug. Wenig bedeutsam ist vorderhand die Rolle, welche sie spielt; denn gar zu ungefüge ist ihr Bau und zu beschwerlich ihre Handhabung.

---

[1] *Organum* war im frühen Mittelalter Allgemeinbegriff für Musikinstrumente, wurde aber bereits zur Zeit des Augustin speziell für die Orgel gebraucht (Augustini Enarrationes in Psalmos, Patrol. lat. Bd. 37, col. 1964 ps. 150, v. 4). Vgl. Buhle, »Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Mittelalters« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903) S. 53 Anmerk. 1.

[2] Buhle, a. a. O. S. 55.

[3] Vgl. die »Annales Einhardi« 757 (Mon. Germ. I, 141) und die bei H. Riemann (»Präludien und Studien« II, 190 ff.) und Buhle (a. a. O. S. 57) aufgeführten Chroniken, sowie Simon Tunstede in C. S. IV, 297a und C. S. III, 363b.

[4] »Einhardi annales« (Mon. Germ. I, 214 f.). Vgl. Buhle, a. a. O. S. 58.

Die nach Art von Registern gezogenen Tasten[1] ließen wohl kaum ein mehr als einstimmiges Spiel zu. Bemerkenswert ist die Praxis, die Tonnamen mit Farbe den Tasten aufzuzeichnen. Sowohl der von Schubiger aus dem Martianus Capella-Kodex abgedruckte Berner Orgeltraktat[2] des 10. Jahrhunderts, als auch die wenig spätere »Cita et vera divisio monochordi« des Pseudo-Bernelinus[3] und die »Schedula« des Priesters Theophilus[4] berichten hierüber mit klaren Worten.

Der Schritt von diesen bezeichneten Tasten zur Tonschrift war nur ein unbedeutender. Mit der Fixierung der nacheinander anzuschlagenden Tasten mit Hilfe der ihnen aufgemalten Buchstaben war die Orgeltabulatur in ihrer einfachsten Form gegeben. Es ist erwiesen, daß die boethianische Notation[5] dem Orgelspiel wie dem Gesange gedient hat, und daher möglich, daß jenes Loblied auf die Orgel »Audi chorum organicum« zugleich für Stimme und Instrument bestimmt war[6]. Da der Buchstabenreihe in der instrumentalen Praxis nach dem Zeugnis des Notker Labeo und anderer[7] ursprünglich eine Durreihe entsprach, so können wir für die älteste Orgeltabulatur die Buchstaben von A—P in diesem Sinne annehmen. Sicherlich ist aber die seit Oddo von Clugny innerhalb der Gesangsmusik nachweisbare Beschränkung auf den Alphabetausschnitt von A—G im Sinne der Mollskala von A—G auch innerhalb der Instrumentalmusik bald, sicher seit dem 11. Jahrhundert, in Anwendung gekommen und das Tonmaterial nach Oktaven gegliedert worden:

a b c d
A B C D E F G a b c d e f g a b c d

[1] Siehe Buhle, a. a. O. S. 81 f.

[2] Schubiger, »Musikalische Spicilegien« (Berlin, Liepmannssohn, 1876), S. 83 f.: In laminis vero ligneis scribantur alphabeti litterae dupliciter ita: A B C D E F G A B C D E F G H, ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere.

[3] Gerbert, »Scriptores« I, 318a: Non queraris, aut ignorasse putes nos, quod literas vel notas, quibus Boetius utitur, non posuerimus, quod propter facilitatem et ut melius agnoscerentur, factum est, ut eis potius literis, quibus organa nostra notata sunt hos numeros praesignaremus, etc.

[4] Vgl. den nach der Ausgabe von Albert Ilg in den »Quellenschriften für Kunstgeschichte« VII besorgten Abdruck von lib. III cap. 80—83 bei Buhle, a. a. O. S. 105 ff. Die einschlägige Stelle findet sich auf S. 109: In caudis autem linguarum scribantur litterae secundum ascensum et descensum cantus, quibus possit cognosci, quis ille vel ille tonus sit.

[5] Vgl. im ersten Bande meines »Handbuches« S. 39 f. und 47 f.

[6] Siehe Buhle, a. a. O. S. 98 f.

[7] Vgl. mein »Handbuch« I, 48.

Denkmäler der Orgelkunst vor dem 14. Jahrhundert sind bis jetzt nicht nachweisbar. Daß aber das ausgehende 13. Jahrhundert bereits eine Instrumentalnotation kannte, geht aus dem nach 1272 abgefaßten Traktate des englischen Anonymus[1] hervor. Damals scheint der Umfang der Orgel schon über zwei Oktaven und eine Quinte hinausgegangen zu sein[2]. Das frühste zweifellose Orgeldenkmal begegnet uns in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf englischem Boden. Angehängt einem Register der Abtei Robertsbridge finden sich in der Londoner Handschrift British Museum *Add. 28550* rein instrumentale Stücke und auf ein Instrument abgesetzte, d. h. intavolierte Vokalkompositionen, deren Vorlagen zum Teil dem »Roman de Fauvel«[3] entstammen. Die in Frage stehenden Seiten sind bei Wooldridge in seiner »Early English Harmony« (London, Quaritch 1897) auf Tafel 42—45 faksimiliert. Da es sich nach der Anlage der Sätze, die im Prinzip zweistimmig sind, dann und wann aber auch einen drei- und viertönigen Zusammenklang zulassen, bei der Ausführung nur um ein Akkordinstrument handeln kann, welches das Vermögen hat, Töne nach Bedarf kurz oder lang auszuhalten, so kommt von den Musikinstrumenten des Mittelalters nur die Orgel in Betracht.

Charakteristisch für diese Tabulatur ist die Verbindung von Mensural- und Buchstabennotierung. Die Ober-, zuweilen auch eine Mittelstimme, ist mit den dem beginnenden 14. Jahrhundert entsprechenden Zeichen der Mensuralmusik auf einem System von fünf Linien, die Unterstimme und dann und wann eine Mittelstimme mit den kleinen Buchstaben von a—g aufgezeichnet. Die Notenfiguren sind bei den rein instrumentalen Stücken und »Flos vernalis« jene der letzten Zeit der ars antiqua, bei den dem »Roman de Fauvel« entlehnten Sätzen aber stark beeinflußt durch die ars nova der Franzosen. Neben longa und brevis kommt die semibrevis mit den nach unten und nach oben gestrichenen Nebenformen vor: ■ ■ ◆ ◆ ◆. Breviswerte werden, wenn sie mit Hilfe kleinerer Noten zur Darstellung gelangen, durch Taktpunkte abgegrenzt. Finden sich gegen eine longa oder brevis eine Reihe kleinerer Werte

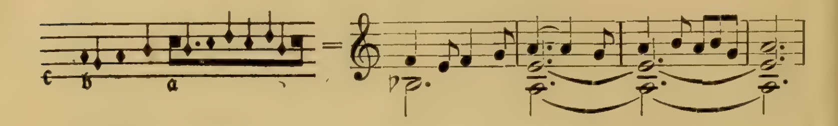
---

[1] C. S. I, 339a: Simplicia puncta quaedam accipiuntur, prout utuntur in tropis ecclesiasticis, et quaedam, prout utuntur in libris organi, et hoc secundum sua volumina diversa, et etiam prout utuntur in libris nostrorum diversi generis, prout utuntur in quolibet genere omnium instrumentorum, etc. prout in posteris patebit.
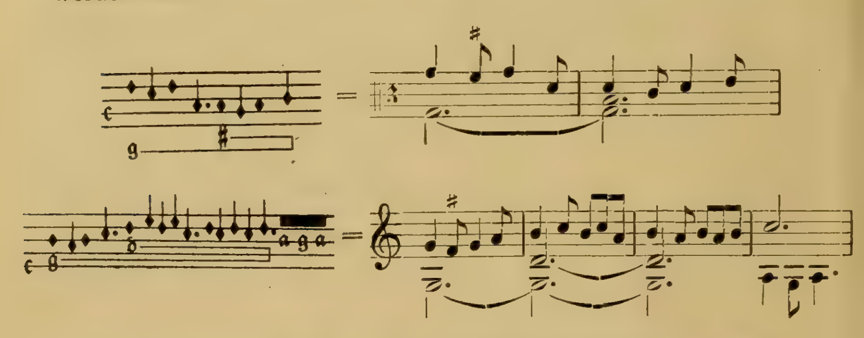
[2] C. S. I, 351b.

[3] Vgl. meine »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« I, 40 ff. und 357 ff., sowie »Handbuch« I, 278 ff.

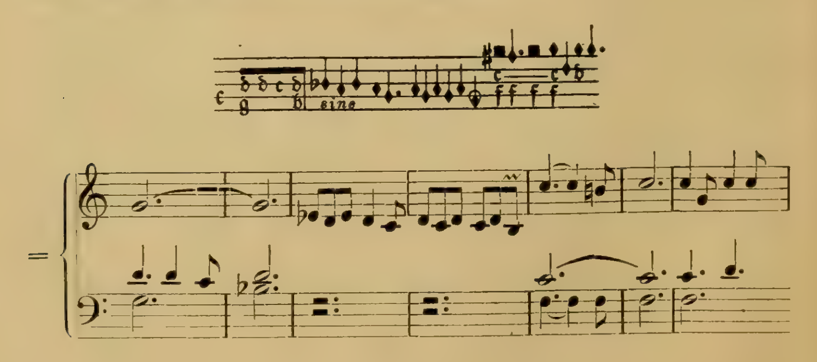
gesetzt, so verlängert sich der Notenkörper von longa oder brevis bis zur Höhe der letzten gegen sie erklingenden kleineren Figur:

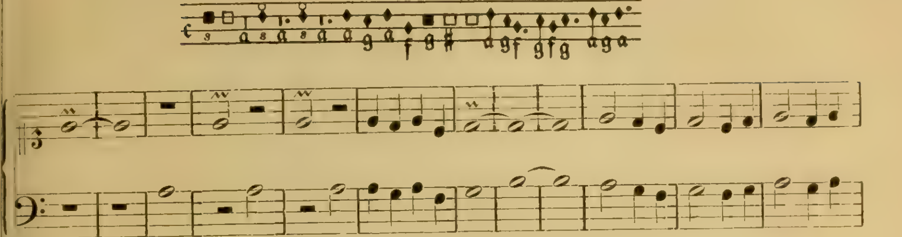


Unter den Mensuralnoten haben die Buchstaben a—g mit Unterscheidung von ♭ und ♮ für den doppeldeutigen Ton b ihren Platz; jeder erklingt bis zur Auslösung durch den folgenden. Soll die Klangdauer eines Buchstaben über den nächsten hinausreichen, so wird dies durch einen Horizontalstrich angedeutet, der von dem betreffenden Buchstaben ausgehend bis zur Höhe derjenigen mensurierten Note gezogen wird, bis zu welcher der Ton ausgehalten werden soll:



Pausen innerhalb der mit Buchstaben bezeichneten Stimmen werden durch das Wörtchen *sine* oder dessen ersten Buchstaben zum Ausdruck gebracht, Pausen innerhalb der Figuralreihen durch die Pausen der Mensuralmusik dargestellt:





Die Oktavlage der Buchstaben ist im Schriftbilde nicht unterschieden, aber aus der Stimmführung leicht ersichtlich.

Chromatische Veränderungen der in Mensuralnoten aufgezeichneten Stimmen werden durch Vorsetzung von ♯ und ♭ kenntlich gemacht. So begegnen uns *fis*, *cis*, *gis*, *b* und *es*. Die in Buchstaben notierten Stimmen kennen nur Kreuztöne; sie werden mit Hilfe eines dem doppelten Pralltriller ähnlichen Zeichens dargestellt, das dem Kopfe des Buchstabens angefügt wird, z. B. f. Neben *b* rotundum kommen vor: *fis*, *cis*, *gis* und *dis* = *es*. Auf den benutzten Umfang von *c*—*e''* verteilen sich die chromatischen Töne wie folgt:

kleine Oktave: *fis*, *gis*, *b*,
eingestrichene Oktave: *cis'*, *es'*, *fis'*, *gis'*, *b'*,
zweigestrichene Oktave: *cis''*.

Von *f* an ist jeder Ganzton geteilt. Die Praxis bestätigt somit jene Nachricht des Johannes de Muris im »Speculum musicae« lib. VI cap. 66 [1], daß fast jeder Ganzton der Orgel in zwei ungleiche Halbtöne geteilt sei.

Findet die Zerlegung größerer Werte in kleinere [2], die sogenannte Diminution, in der vorliegenden ältesten Quelle der Orgelmusik reichen schriftlichen Ausdruck, so scheinen doch auch eine Reihe von Verzierungen nur im Sigel mitgeteilt worden zu sein. Es begegnen:

[1] Vgl. C. S. II, 294: Ideo in aliquibus instrumentis, ut in organis, quasi ubique tonus dividitur in duo semitonia inequalia, ut plures ibi fieri possint concordie.

[2] Petrus dictus Palma ociosa bezeichnet diese Technik als *discantus mensurabilis floribus adornatus* (vgl. Sammelbände der IMG. XV, 504 ff.).

Die Zeichen erinnern an jene, welche in dem aus dem gleichen Jahrhundert überlieferten »Trésor de venerie« des Hardouin de Fontaines Guérin für die Fanfaren des Jagdhorns gebraucht wurden[1]. In der überlieferten theoretischen Literatur finde ich nur eine Stelle, die zur Erklärung herangezogen werden könnte. Der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkende Hieronymus de Moravia erwähnt im 25. Kapitel seiner »Musica«[2] eine Orgelverzierung, den *flos harmonicus*. Zu einem langausgehaltenen Tone erklingt die höhere Sekunde vibrierend. Vollzieht sich das vibrato langsam im Abstande eines halben Tones, so liegt der *flos longus* vor. Setzt bei gleichem Tonabstand das vibrato zwar langsam ein, gewinnt aber in Mitte und Schluß große Schnelligkeit, so spricht man vom *flos subitus*. Hat der mit mittlerer Schnelligkeit vibrierende Ton Ganztonabstand, so wird der *flos* als *apertus* bezeichnet. Eine gewisse Ähnlichkeit in der Ausführung offenbart der *flos* mit dem *Mordent* der späteren Zeit, der nach der Erklärung des Hans von Constanz die untere Sekunde als vibrierenden Ton zum aufgezeichneten hinzunimmt[3].

Die Worte *ouert* und *clos* bezeichnen Halb- und Ganzschluß, *return* den Refrain. Ein Beispiel möge diese frühste Tabulatur[4] veranschaulichen:

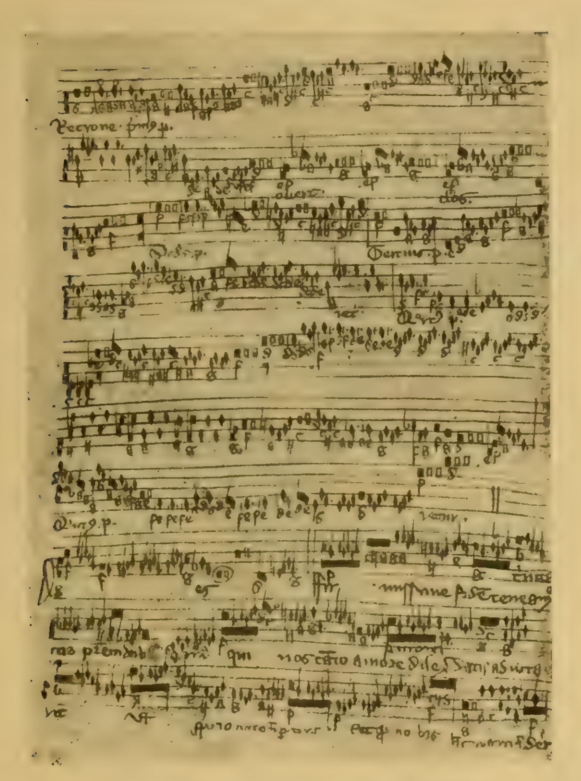
---

[1] Siehe die Ausgabe von Jér. Pichon (Paris 1855) und Buhle, a. a. O. S. 22 f.

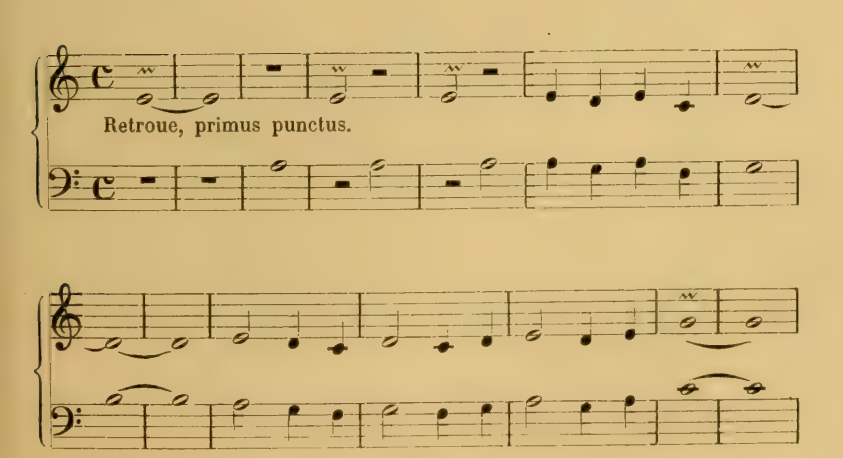
[2] C. S. I, 91b: Est autem flos armonicus decora vocis sive soni celerrima procellarisque vibratio. Florum autem alii longi, alii aperti, alii vero existunt subiti. Longi flores sunt, quorum vibratio est morosa metasque toni non excedit. Subiti vero sunt, quorum quidem vibratio in principio est morosa, in medio autem et in fine est celerrima metasque semitonii non excedit. Horum autem florum qualitas simul et diversitas in organis ostenditur hoc modo: Quando enim aliquem cantum te[ti]gimus in organis, si aliquam notam eiusdem cantus florizare volumus, puta *G* in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliterque detenta non sui inferiorem immediate, puta *F* grave, sed potius superiorem *a* scilicet acutum vibramus, ex quo pulcherrima armonia decoraque consurgit, quam quidem florem armonicum appellamus. Quando igitur claves immobiles cum vibratione semitonium constituunt, et ipsa vibratio est morosa, tunc est flos qui dicitur longus. Quando autem includunt tonum et vibratio nec est morosa, nec subita, sed media inter ista, est flos apertus. Quando vero constituunt quidem semitonium, sed vibratio in agressu sit morosa, in progressu autem et egressu sit celerrima, tunc est flos qui subitus appellatur. Quinto igitur est notandum, quod dicti flores non debent fieri in aliis notis, praeterquam in V singulariter mensuratis, sed differenter. Nam longi flores fieri debent in prima, penultima et ultima nota, in ascensu semitonium intendente, si vero aliquem aliorum modorum in descensu constituunt flores apertos, quos et nota secunda sillabe debet habere; sed flores subitos non alia quam plica longa. etc.

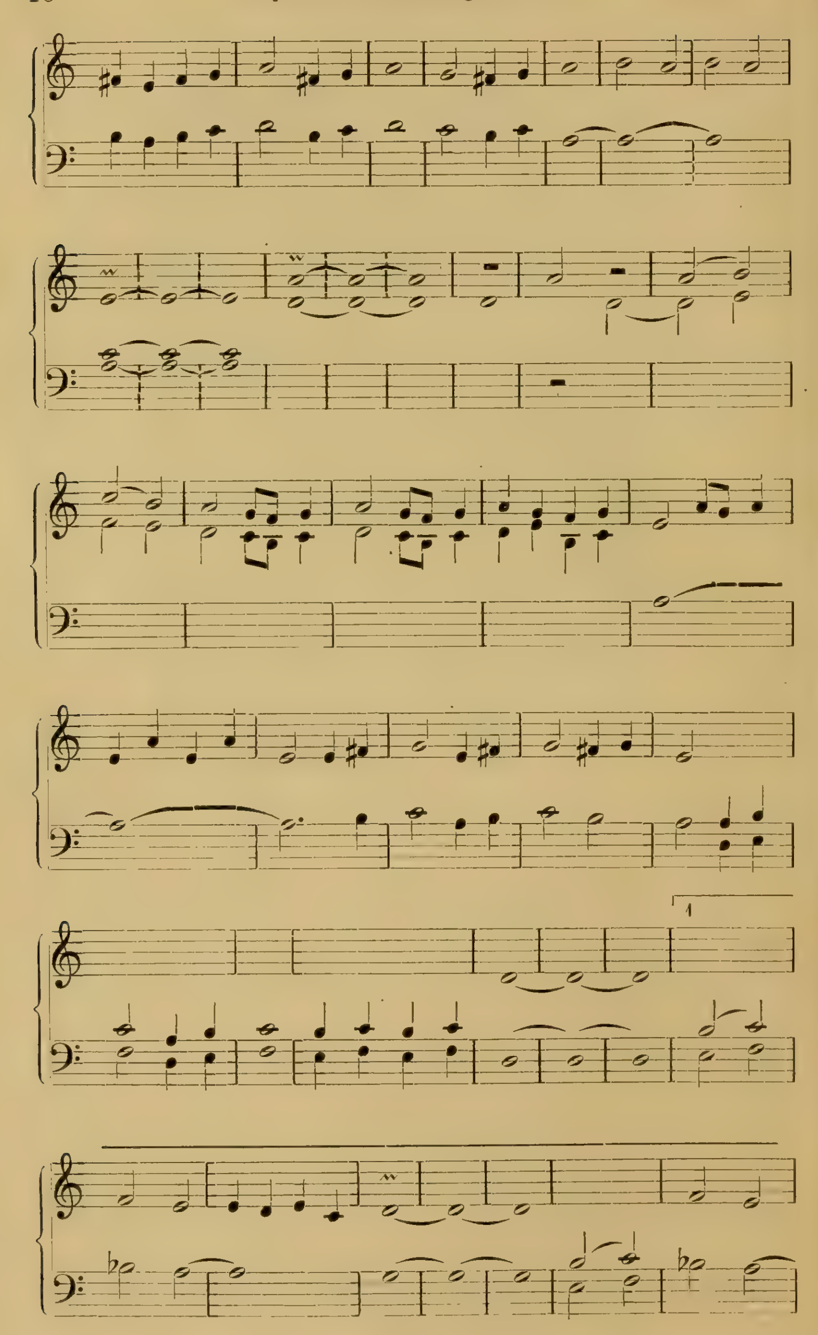
[3] Vgl. »Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft« V, 33.

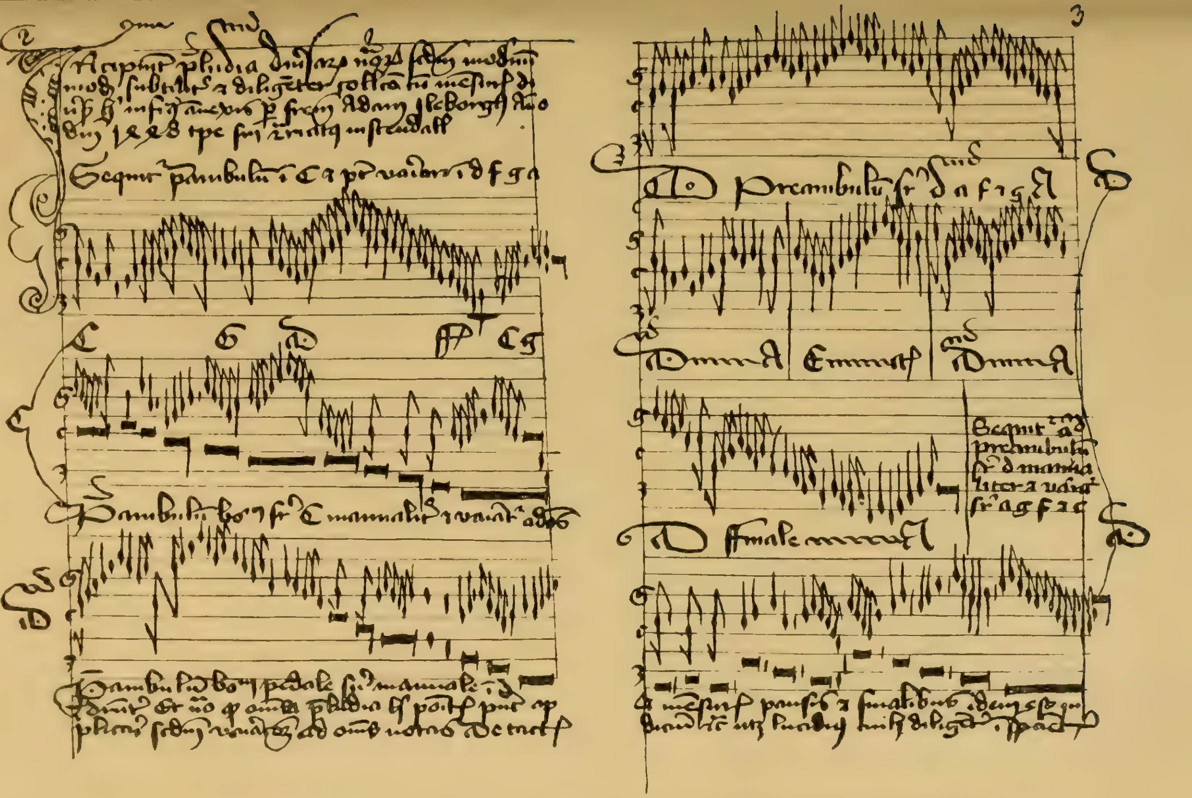
[4] Die Übertragungen in dem jüngst erschienenen zweiten Bande der »Early English Harmony« (London 1913) sind als unzulänglich abzulehnen.



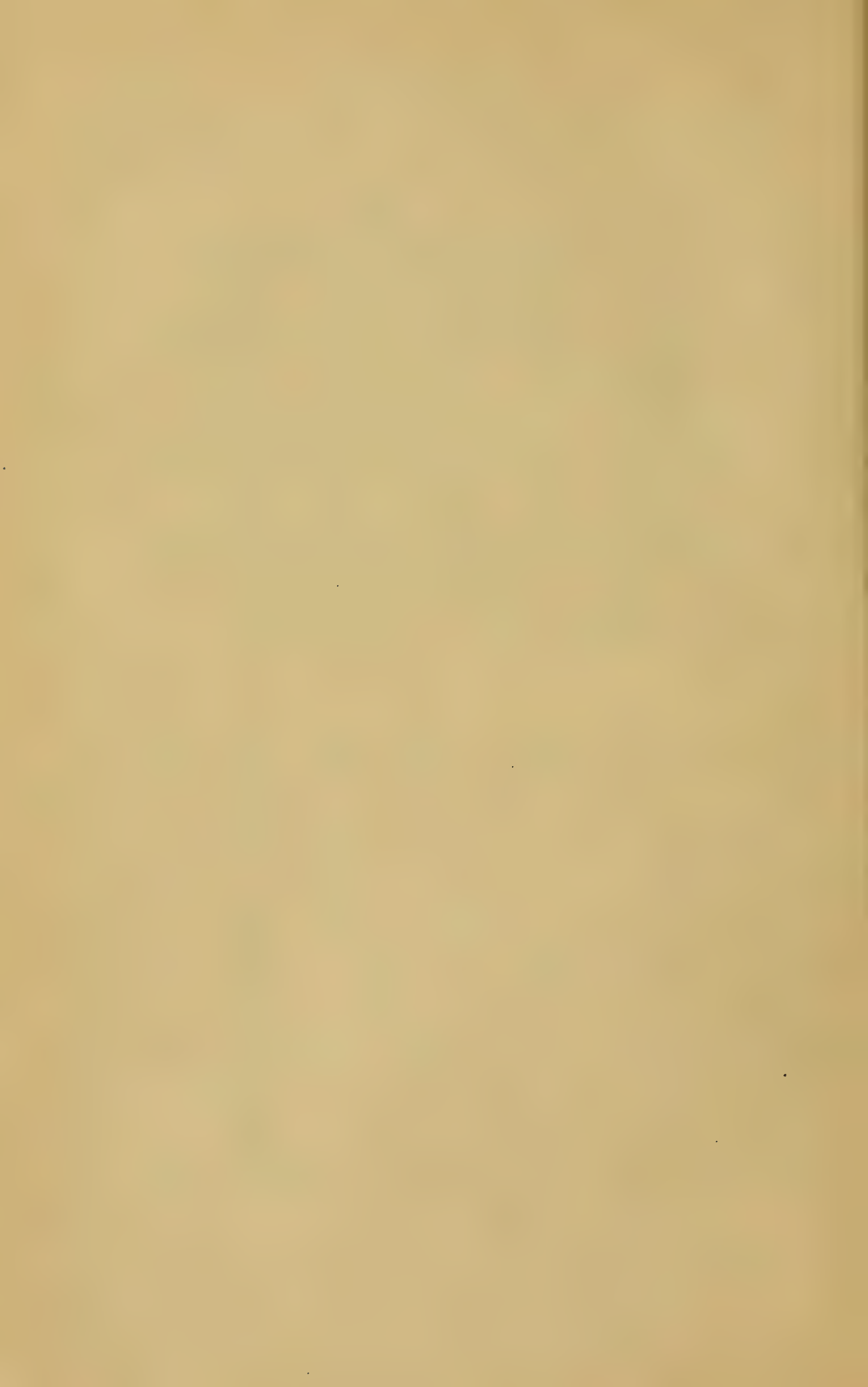
London, British Museum, *Add. 28550.*

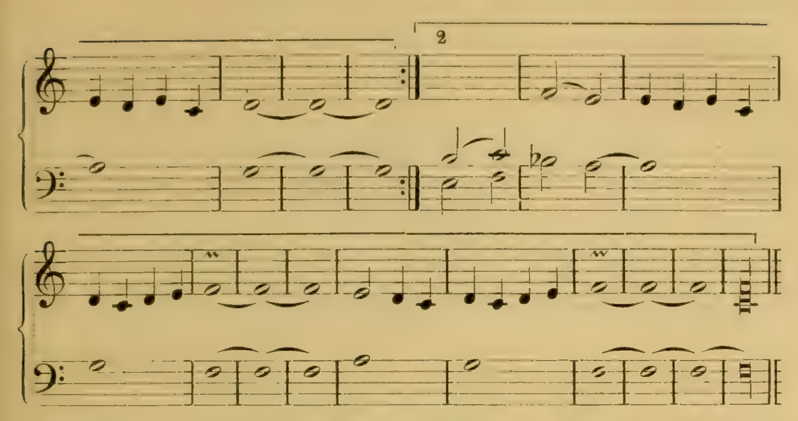



1



London, Bibl. Dr. Cummings: Tabulatur des Ad. Ileborgh von Stendal (1448).
(Zu S. 11.)



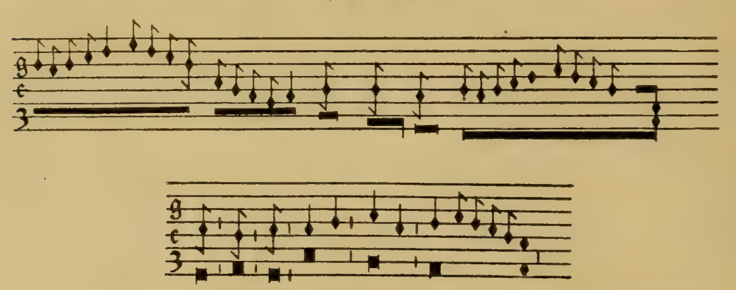


Diesem Denkmal englischer Orgelmusik ist bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts weder im Inselreich noch auf dem Festlande ein anderes ähnliches an die Seite zu stellen. Dann entfaltet sich aber auf deutschem Boden eine reiche Blüte der Orgelmusik. Schon das Jahr 1448 zeitigte eine Präludiensammlung des Frater Adam Ileborgh, Rektors zu Stendal, deren Notation die Verwandtschaft mit dem englischen Orgeldenkmal nicht verleugnet. Das Manuskript, eine Pergamenthandschrift von 12 Seiten in klein 8°, befindet sich jetzt im Besitz von Dr. Cummings in London, der mir freundlichst eine Photographie der beiden ersten Seiten zur Verfügung stellte. (Siehe das Faksimile.)
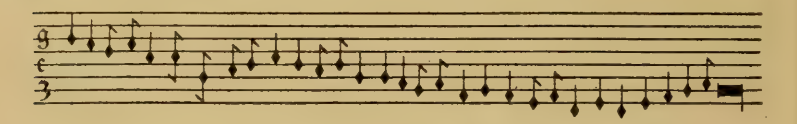
Wir lesen: *Incipiunt praeludia diversarum notarum secundum modernum modum subtiliter et diligenter collecta cum mensuris diversis hic infra annexis per fratrem Adam Ileborgh Anno domini 1448 tempore sui rectoriatus in stendall.* Eine moderne, eine neue Praxis tritt also mit diesem Denkmal in unsern Gesichtskreis. Manualiter wie pedaliter auszuführende Präludien werden vorgelegt. Das Pedal scheint im Anfange des 14. Jahrhunderts von dem Brabanter Orgelbauer Louis van Valbeke († 1318) erfunden worden zu sein[1]. Die für dasselbe in Frage kommenden Noten mögen nach Ausweis des Ileborgh-Manuskriptes mit Hilfe von Buchstaben zum Ausdruck gelangt sein im Gegensatze zu den für die Hände bestimmten Mensuralnoten. Diese finden sich auf Systemen von acht durch die Schlüsselbuchstaben ȝ (für f) c und g näher bezeichneten Linien in folgenden vollen Formen:

[1] Vgl. Curt Sachs, »Real-Lexikon der Musikinstrumente« (Berlin, Julius Bard, 1913) S. 283a.

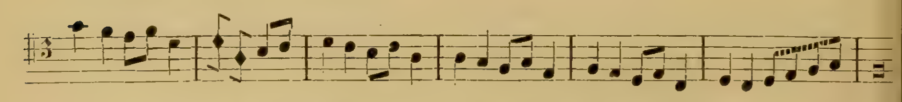
Wenn auch das Wertverhältnis von ♦ ♦ ♦ einigermaßen feststeht, so scheint die Figur ♦ einen fließenden Wert zu haben. In den im Faksimile vorliegenden Beispielen steht sie bald gegen eine longa, bald gegen eine brevis, bald gegen einen kleineren Wert:



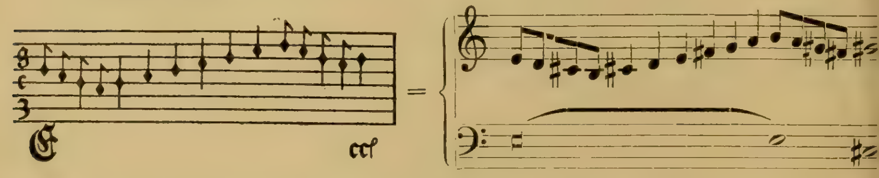
Ja in dem folgenden Beispiele scheint ♦ einer punktierten Viertelnote gleichzukommen:



Der sequenzenartige Aufbau läßt doch offenbar folgende taktische Struktur erkennen:



Vielleicht bezeichnet ♦ eine mordentartige Spielmanier. Akzidentien sind durch eine vom Notenkörper nach unten gezogene Senkrechte bezeichnet. Alle sind, soweit ich sie nachzuprüfen vermag, Kreuztöne.



Eine von der Oktavlage abhängige deutliche Unterscheidung der Buchstaben nach Majuskeln und Minuskeln ist in der Probe nicht er-

kennbar. Kleine Distinktionsstriche scheinen, wie das letzte Beispiel des Faksimile erkennen läßt, die Taktgrenzen markieren zu wollen.
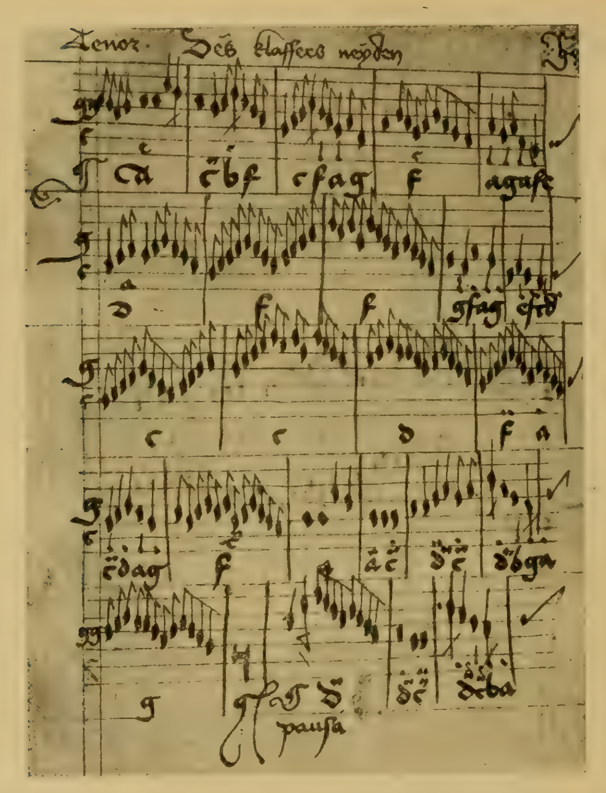
Vier Jahre nach Ileborgh trat der blinde Nürnberger Organist Conrad Paumann[1] (um 1410—1473) mit seinem »Fundamentum organisandi« hervor, als dessen Hauptquelle wir die Wernigeroder Handschrift Z^b *14* kennen[2]. Einen Neudruck besorgten F. W. Arnold und H. Bellermann in Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« II, 66 ff. Nur in wenigen Zügen geht dieses Lehrbuch des Orgelsatzes über die Tabulatur des Ileborgh hinaus. Neu ist die Einführung des Taktstriches, dessen Herkunft aus dem Distinktionsstriche offenbar ist. Meist werden brevis-Werte abgeteilt, dann und wann aber auch zwei und mehr breves zu einem Takte zusammengefaßt. Statt des Systemes von acht Linien bei Ileborgh begegnen wir hier nur Regeln von sieben Linien. Die Reihe der verwendeten Notenfiguren ist erweitert um die Form der fusa ♦ und die rhythmische Folge ♦ ♦ = ♦· ♦. Stufenmäßig absteigende semiminimae ♦ vereinigen gern die Fahnen zu einem Querbalken, wie der faksimilierte Satz »Des klaffers neyden« zu zeigen vermag. (Siehe das Faksimile S. 14.)

Wie in den vorangehenden Tabulaturen dienen die Buchstaben a—g zur Bezeichnung der Unter- und Mittelstimmen. Abgesehen von dem ersten Buchstaben eines Stückes, der gern als Majuskel geschrieben wird, und von dem Schlußbuchstaben, der häufig Verdoppelung erfährt, sind Minuskeln verwendet, die ihrer Oktavlage nach unterschieden werden. Die Oktave reicht von h—b. Die höhere Oktave wird durch ein über den Buchstaben gesetztes mordentartiges Zeichen charakterisiert, das schon in den wenig späteren Nachträgen des »Fundamentum« in einen wagerechten Strich übergeht, z. B. a c̈ d̈ g b a und später a h̄ c̄ c̄. Eine besondere rhythmische Bezeichnung der Buchstabenreihe erfolgt nur dann, wenn durch die Beziehung der Buchstaben zu den Mensuralnoten der Oberstimme keine deutliche Darstellung der Rhythmik zu erzielen ist. In solchem Falle werden über den Buchstaben rote, dem gewollten Werte entsprechende Mensuralnoten hinzugefügt, die bald auf die gleiche Linie oder in den gleichen Zwischenraum

---

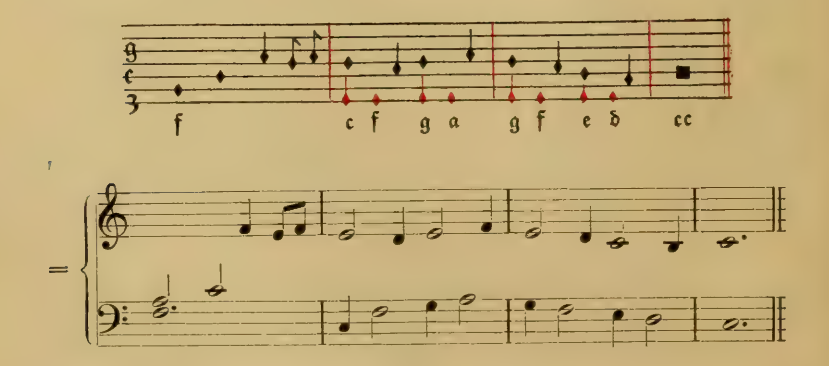
[1] Das Werk von Hyacinth Abele »Erinnerungen an einen großen Münchener Tonmeister aus alter Zeit« (München, Louis Finsterlin, 1910) bringt nichts wesentlich Neues.

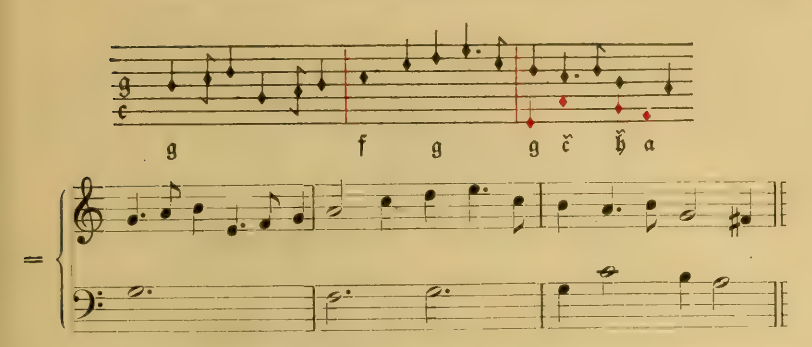
[2] Siehe meine »Geschichte der Mensuralnotation« I, 390 ff.



Wernigerode, Fürstl. Stolberg'sche Bibl. *Ms. Z^b 14.* (Zu S. 13.)

gesetzt werden, bald Höhenanordnung, aber ohne tonale Bedeutung, erfahren:



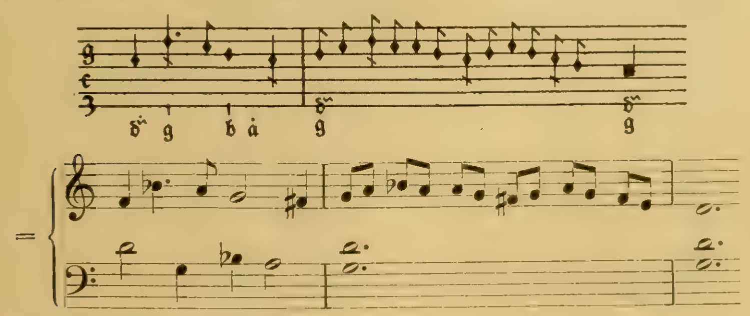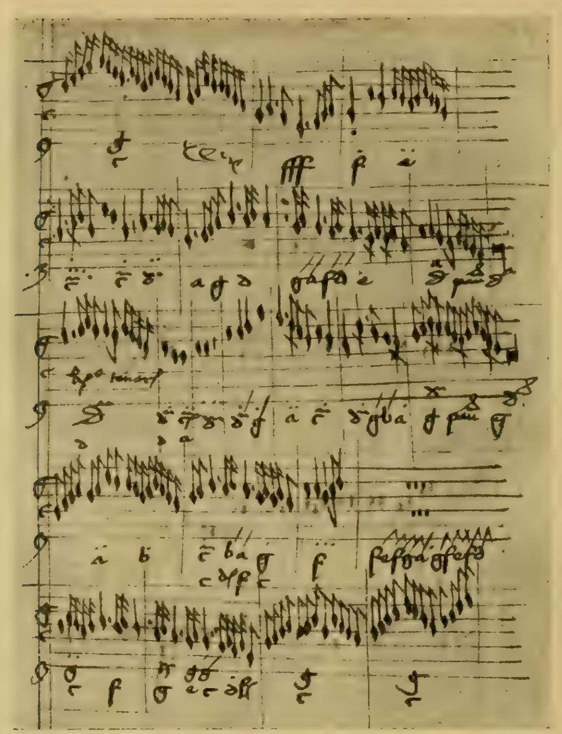


Der Körper jener die Rhythmik bezeichnenden Noten schrumpft, wie wir an der folgenden Seite aus dem »Fundamentum« erkennen können, bald zum Punkt zusammen, und es entstehen die rhythmischen Zeichen:

⋯	(aus ♦♦♦)	=	3 semibreves	= ⊟·
‥	(aus ♦♦)	=	2 semibreves	= ⊟
·	(aus ♦)	=	semibrevis	= 𝅗
|	(aus ♦)	=	minima	= 𝅗𝅥
⸢	(aus ♦)	=	semiminima	= ♩
⸢	(aus ♦)	=	fusa	= ♪

Diese gewinnen allgemeine Bedeutung für Buchstaben- und Zahlentabulaturen. (Siehe das Faksimile S. 16.)

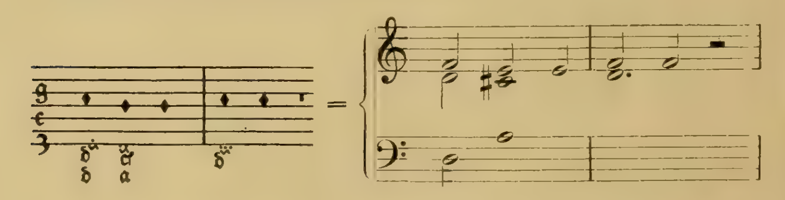
In der Darstellung der Chromatik zeigt Paumann mit Ileborgh verwandte Züge. Auch er sieht in der Oberstimme alle alterierten Töne als Kreuztöne an und zieht von dem Notenkörper eine cauda senkrecht abwärts, die er aber von links oben nach rechts unten durchstreicht. Merkwürdigerweise gewinnt er den Ton b ebenfalls als Kreuzton von der Stufe h aus:
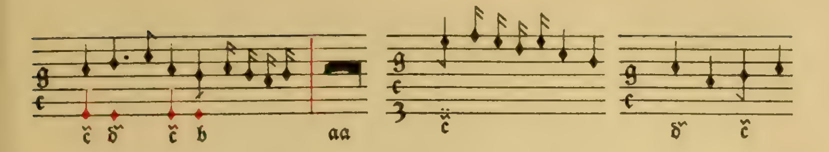




Wernigerode, Fürstl. Stolberg'sche Bibl. *Ms. Z^b 14.* (Zu S. 15.)

Die Buchstabenreihe kennt nur Kreuztöne, die durch eine Schleife[1] am Buchstaben charakterisiert werden, z. B.:



Nur als Verzierungen zu deuten sind die Formen ♦ und ♦. Vielleicht verbirgt sich hinter ihnen der *flos harmonicus* oder der Mordent. Jedenfalls verbietet sich angesichts folgender Stellen die Auffassung als alterierter Ton:

[1] Zu beachten ist das Moment, daß die Schleife paläographisch der Silbe is entspricht.



Die gleiche Notation tritt uns in einigen Orgelstücken entgegen, welche uns die Handschriften Berlin Kgl. Bibl. *theol. lat. quart. 290*, München Hofbibl. *lat. 5963* und Erlangen Univ.-Bibl. *729* bewahrt haben. Letztere Quelle steht in direkter Beziehung zum »Fundamentum« Paumann's. Vorgelegt werden Beispiele für die *ascensus et descensus per tertias, quartas, quintas*, die unter dem Titel »Fundamentum bonum trium notarum magistri Conradi In Nurenbergk Et ascenditur ut descenditur simpliciter clausulatim« eingeführt werden. Der Berliner Kodex enthält neben einem Liede »wol vp ghesellen, yst an der tyet« ein *Kyrie*, ein *Summum Sanctus* und ein *Patrem*, der Münchener ein *Magnificat* des achten Tones.
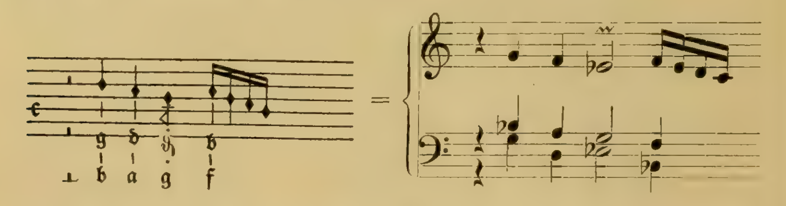
Wieder einen Schritt vorwärts in der Entwicklung bedeutet das einige Jahrzehnte jüngere, jetzt in der Kgl. Hofbibliothek München unter der Signatur *Mus. Ms. 3725* bewahrte Buxheimer Orgelbuch[1]. Es gehörte einst der Karthause Buxheim und stimmt inhaltlich zum Teil mit dem »Fundamentum organisandi« Conrad Paumann's überein, bezeichnet aber schon rein äußerlich mit der überwiegenden Dreistimmigkeit gegenüber der Zweistimmigkeit des »Fundamentum« einen Fortschritt. Die Oktave rechnet hier meist von *c—h*, seltener von *h—b*. Die tieferen Töne sind mit den großen Lettern 𝔉 𝔊 𝔄 𝔥 bezeichnet; die höhere Oktave zeigt meist den Horizontalstrich, seltener das mordentartige Zeichen über den Buchstaben. Können wir zuweilen schon im Wernigeroder Manuskript beobachten, wie in einem mehr als zweistimmigen Satze die tiefste Stimme sich zwischen Ober- und Mittelstimme schiebt, so tritt uns eine ähnliche, offenbar praktischen Bedürfnissen entsprechende Stimmengruppierung im Buxheimer Orgelbuche bei weitem häufiger entgegen. Auch die mit den Zeichen der Mensuralmusik dargestellte Pause spielt innerhalb der Buchstabenreihe bereits eine größere Rolle, z. B.: ά ά ⊤. Ein neues Moment tritt uns mit der Bezeichnung von Pedaltönen durch ꝑc oder ꝑ entgegen.

---

[1] Eine unzureichende Ausgabe dieser wichtigen Quelle liegt von Robert Eitner als Beilage der »Monatshefte für Musikgeschichte« Jahrg. 20/21 vor. Vier Seiten im Faksimile siehe bei Arnold Schering, »Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance« (Leipzig, Kahnt, 1914) S. 149 ff. Besonders charakteristisch sind sie für die Verwendung von Pedaltönen.

Die mensurierte Oberstimme, der meist nur der C-Schlüssel vorgezeichnet ist, benutzt das traditionelle Zeichenmaterial. Ein neues Gesicht gewinnt die Tabulatur durch die prinzipielle Vereinigung der Fahnen stufenmäßig absteigender semiminimae und fusae zu gemeinsamen Balken und durch die aufsteigende Triole. Nicht selten werden auch nur die erste und letzte Note einer Reihe gleicher rhythmischer Werte mit dem rhythmischen Zeichen ausgestattet und von den mittleren nur der Notenkörper gesetzt, wie auf dem Faksimile von Seite 138 der Handschrift zu erkennen ist.
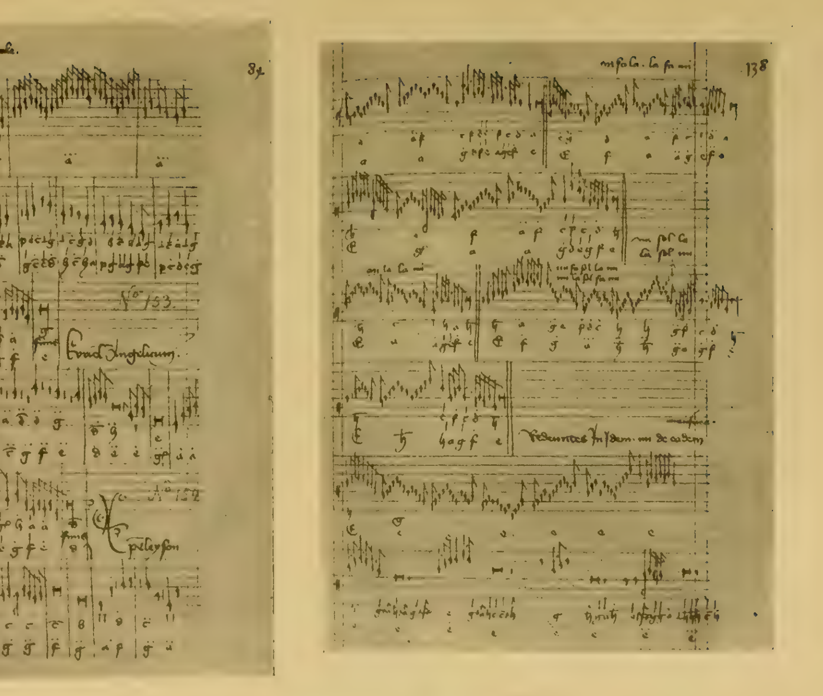
Zur Darstellung der Chromatik in der Oberstimme genügt wieder wie bei Ileborgh die vom Notenkörper senkrecht heruntergezogene cauda. Neu ist die Einführung des Mordents unter dem Zeichen der nach unten gezogenen und links nach oben umgebogenen cauda. Tritt bei demselben Tone chromatische Veränderung ein, so wird die cauda durchstrichen, z. B.:



Im übrigen ist das Bild der Tabulatur unverändert, wie ein paar Seiten der Quelle zeigen mögen. (Siehe das Faksimile.)

Nr. 153. Kyrieleison Angelicum.

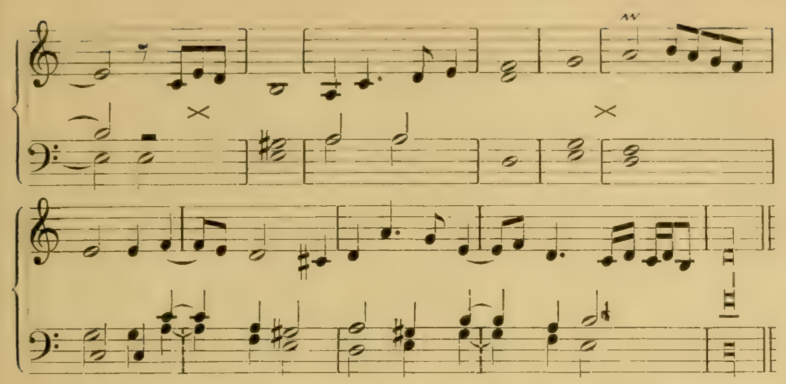
[1] In der Vorlage *e*.



München, Kgl. Hof- und Staatsbibl. *Mus. Ms. 3725.*

(Zu S. 18.)





Den genannten Tabulaturen anzureihen ist eine wichtige Handschrift der Münchner Hofbibliothek *Mus. Ms. 2987* in fol., die in ihrem ersten Teile ganz nach Art der ältesten deutschen Orgeltabulatur aufgezeichnete französische chansons darbietet. Benutzt sind Systeme von fünf Linien, denen die Oberstimme, zuweilen auch noch eine oder zwei Mittelstimmen in Mensuralnoten eingezeichnet sind. Die übrigen Töne sind mit Buchstaben zum Ausdruck gebracht; ihnen ist die Mensur in der bekannten Weise übergeschrieben. Die Oktave rechnet von *c—h*. In den Buchstabenreihen tritt für die Pause das entsprechende rhythmische Zeichen in die Zeile.

Die erste gedruckte Tabulatur, welche in Seb. Virdung's »Musica getutscht« vom Jahre 1511 vorliegt[2], zeigt einige neue Züge. Das System der Oberstimme ist auf fünf Linien zusammengeschrumpft, denen die Schlüsselbuchstaben g und bb vorgezeichnet sind. Die Stimmenzahl ist gewachsen. Die Oktave reicht von *f—e* (= *f—e'*), die tiefere Oktave wird durch einen Strich unter, die höhere durch einen Strich über dem Buchstaben und von *c* ab durch doppelte Buchstaben charakterisiert. Virdung kennt aber auch noch andere Praktiken, so die Bezeichnung der tiefsten Oktave mit den großen Buchstaben von F—C, so die Zählung der Oktave von g̲—f̲, g—f, ḡ—f̄, so die Oktaveinteilung nach Guido:

A B C D E F G | a b c d e f g | aa bb cc dd ee ff gg
a̲ b̲ c̲ d̲ e̲ f̲ g̲ | a b c d e f g | a b̄ c̄ d̄ ē f̄ ḡ

Taktstriche trennen in der »Musica getutscht« semibrevis-Werte ab. Pausen werden allenthalben mit den ihnen in der Mensuraltheorie entsprechenden Zeichen zum Ausdruck gebracht bis auf die

[1] In der Vorlage *a*.

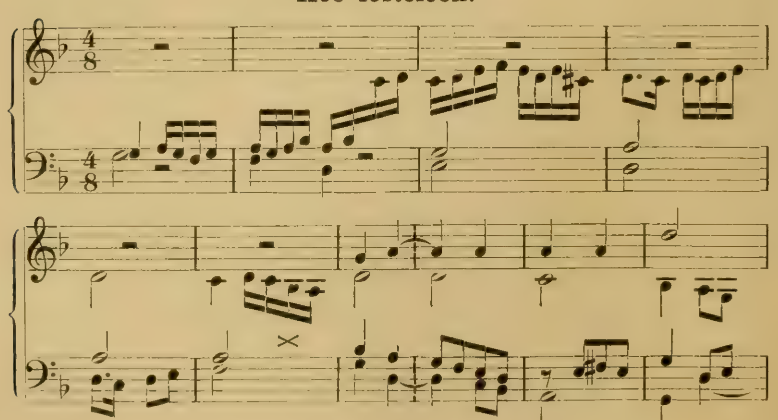
[2] Die verwendeten Holztafeln sind 1536 und 1542 von Luscinius in einer »Musurgia« wieder benutzt worden.

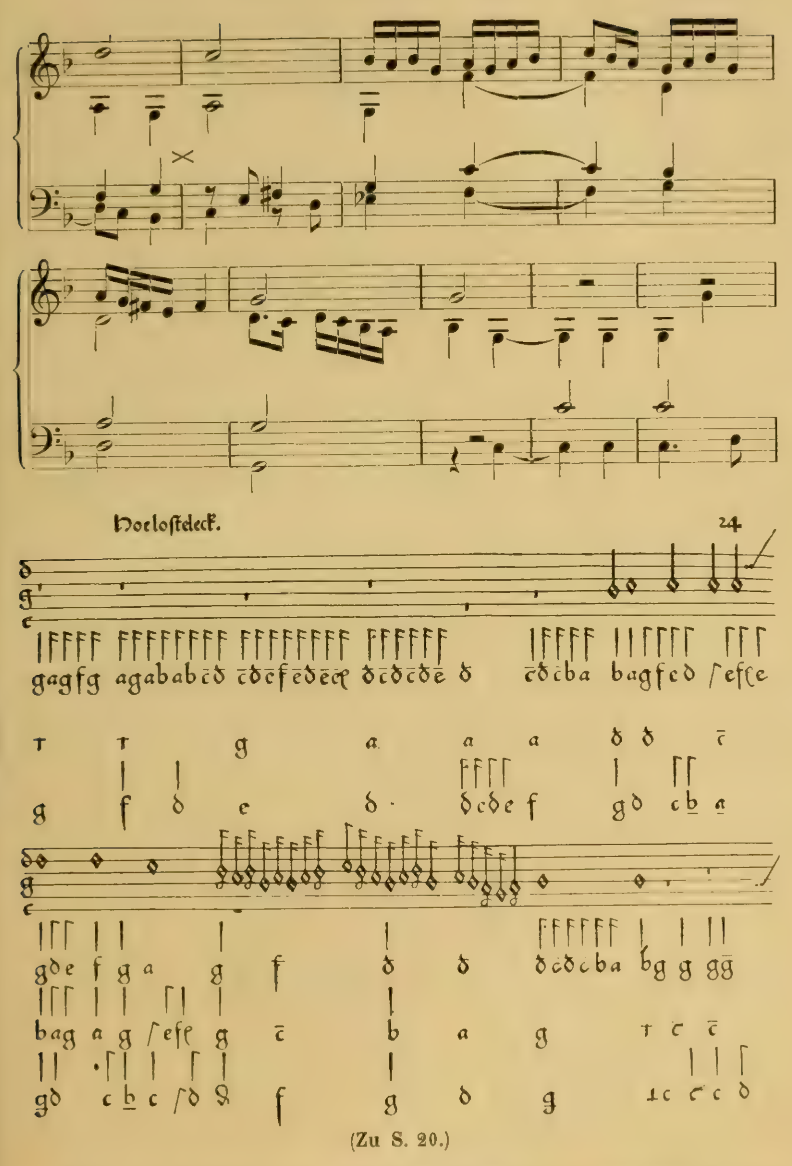
ganze Taktpause im Werte einer semibrevis, die als brevis-Pause dargestellt wird. Vereinigung der Fahnen der kleineren rhythmischen Werte kommt vornehmlich in der Oberstimme vor.

Von der hier gezeichneten Orgeltabulatur weichen die 1512 bei Peter Schöffer in Mainz gedruckten »Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein« von Arnolt Schlick in mannigfachen Zügen ab. Vor allem ist die Oberstimme mit den seit etwa 1450 üblichen leeren Formen auf Systemen von sechs Linien aufgezeichnet worden. In den mit Buchstaben notierten Stimmen herrscht die Oktave von *c—h*. Die Oktavlagen werden in der gleichen Weise unterschieden wie bei Virdung. Der Gebrauch der Pausen ist ein genauerer. Innerhalb der Buchstabenreihen finden sich ⊤ ⊥ /‾ /‾. Gemeinsame Balken werden für die kleineren Notenwerte nicht verwendet. Der rhythmische Wert der Tabulaturnoten hat sich verringert; einer brevis der Gesangsmusik und damit auch der in Gesangsnoten aufgezeichneten Oberstimme steht jetzt ein Punkt, einer semibrevis ein Strichlein gegenüber:

Zeichen der Chromatik in der Oberstimme ist eine kleine Schleife unten am Körper der bis auf wenige Ausnahmen nach oben gestrichenen Noten. Doch kommt bei den nach unten kaudierten Noten auch die oben hinzugefügte Schleife vor. An Stelle der Taktstriche sind kleine Zwischenräume gewahrt. (Siehe das Faksimile S. 21.)

Hoe losteleck.





(Zu S. 20.)

Eine der Schlick'schen Tabulatur ähnliche Physiognomie zeigt das von Adrien de la Fage in seiner »Diphthérographie musicale«[1] beschriebene, wohl mehr dem Ende des 16. Jahrhunderts

[1] Paris 1864, S. 261–271.

angehörende Manuskript »Missae tres ad organum choro alternante«, nur daß Systeme von acht Linien verwendet sind, die Oktave von *a—g* reicht und die Fahnen der kleinen Werte zu Balken verbunden sind. Besonders charakteristisch wirken die Erhöhungszeichen an den Buchstaben, die hier die später häufiger nachzuweisende Form eines Winkels bzw. einer Sieben angenommen haben:

a g a g f g =
E

Aber der Gebrauch leerer Noten dringt in den Orgeltabulaturen noch nicht durch. Die von Hans Kotter[1] 1513 für Bonifacius Amerbach geschriebene Tabulatur der Basler Universitäts-Bibliothek *F IX 22*[2] zeigt gefüllte Notenkörper und ebenso die von derselben Hand stammende Sammlung von Orgelsätzen Basel Univ.-Bibl. *F IX 58*[3]) sowie der »Oßwald Holtzach von Basel 1515« gezeichnete Kodex derselben Bibliothek *F VI 26* (c). Über die bei beiden waltenden Notationsverhältnisse bringt das folgende Fundamentum Aufschluß. Für die Ausführung des Mordents sei die Erklärung aus dem Fundamentbuch des Hans von Konstanz[4] vorweggenommen: Zu der durch den Notenkörper bezeichneten ausgehaltenen Hauptnote tritt als gleichzeitig mit ihr angeschlagener vibrierender Hilfston die tiefere Sekunde, die aber bald in dem Hauptton aufgeht.

---

1 Vgl. den Artikel von Ad. Fluri im 3. Bande der »Sammlung bernischer Biographien« S. 548 ff.

2 Siehe Julius Richter: »Katalog der Musiksammlung auf der Universitäts-Bibliothek Basel« (Leipzig 1892) S. 32 ff.
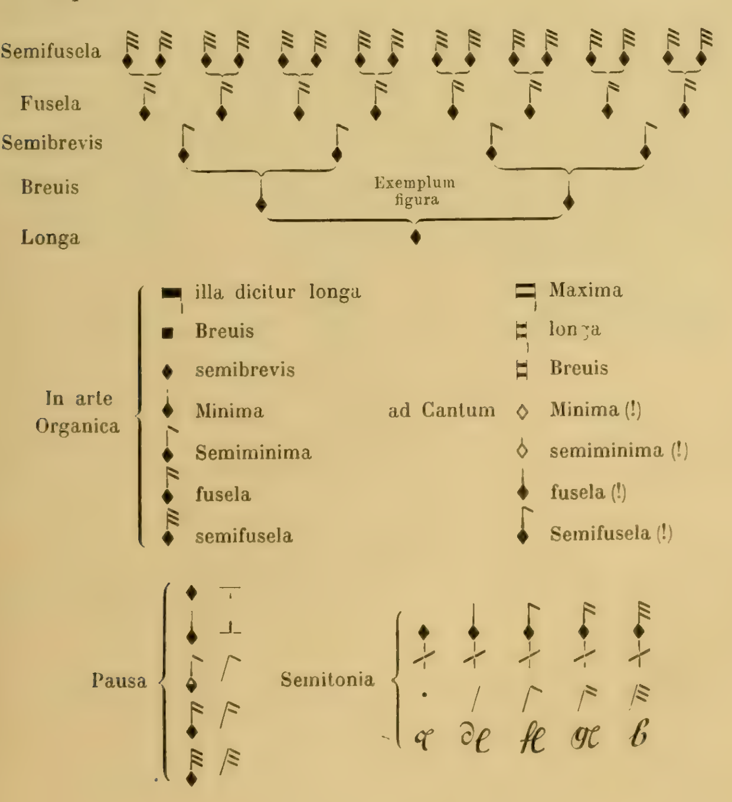
3 Beide Kotter-Tabulaturen haben eingehende Behandlung gefunden in der Basler Dissertation von Wilhelm Merian: »Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter«. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrh. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916).

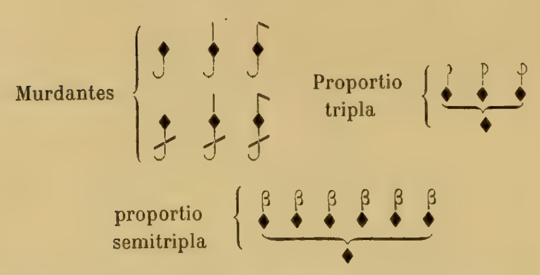
4 Vgl. Carl Paesler: »Fundamentbuch von Hans von Konstanz« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« V, 32 ff.: Memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes, ubi observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus.

Fundamentum Totius artis Musice Artificialiter compositum.

Et primo uolumus congnoscere claues Clauicordij:

Sequitur forma Notarum et quantitas et Valor tam in Instrumento quam voce:

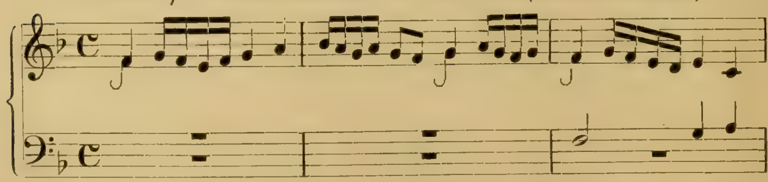




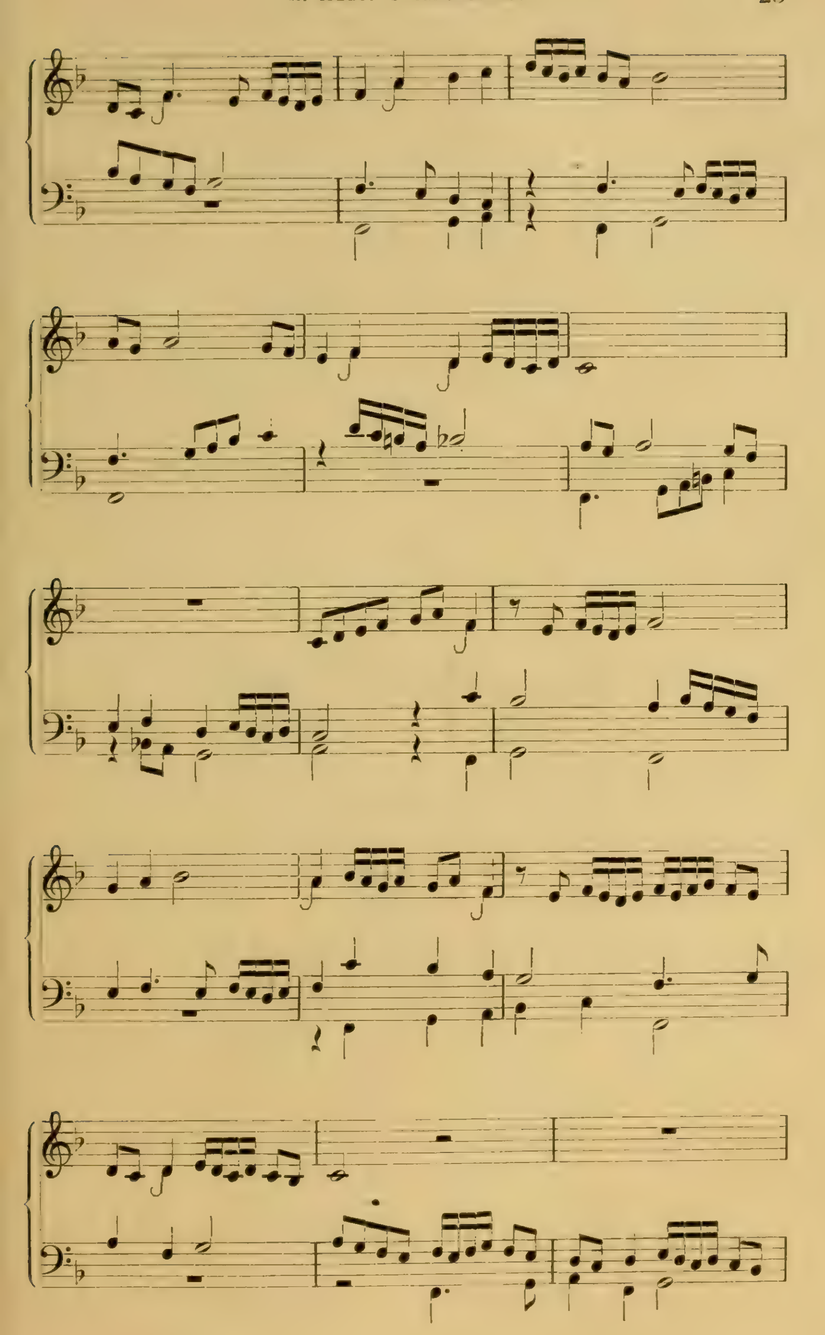
Im wesentlichen das gleiche Bild bietet das Leonhard Klebersche Tabulaturbuch aus den Jahren 1520—1524, das die Kgl. Bibliothek Berlin unter der Signatur *Mus. Ms. Z 26* bewahrt[1]. Die Oberstimme ist mit vollen Formen auf 5—7 Linien notiert, die Oktave rechnet von *h—b*, wenn auch zuweilen eine Hinneigung zur Oktave *c—h* zu erkennen ist. Die tiefsten Töne werden mit den großen Buchstaben 𝔄 𝔊 𝒜 𝔅 aufgezeichnet. Die tiefste Stimme ist gleich unter der Oberstimme angeordnet. Taktgrenzen werden durch weitere Zwischenräume markiert. Versetzungs- und Verzierungszeichen gelangen in der gewohnten Weise zur Ausführung, nur daß Mordent und Chroma sich zum Zeichen vereinigen. Fahnen werden in der Oberstimme zu Balken verbunden, wofern das zu überspannende Intervall nicht größer als eine Quarte ist. Gleiche Rhythmen mit zwei und mehr Fahnen werden dort, wo sie reihenweise auftreten, gern nur in ihrem ersten Werte bezeichnet. Eine besondere Bewertung erfährt zuweilen der Punkt. Bald übt er die gewohnte Wirkung eines Additionspunktes aus, bald fügt er der vorangehenden Note nur den Wert der folgenden Notengattung hinzu, wie in folgendem Falle: = .

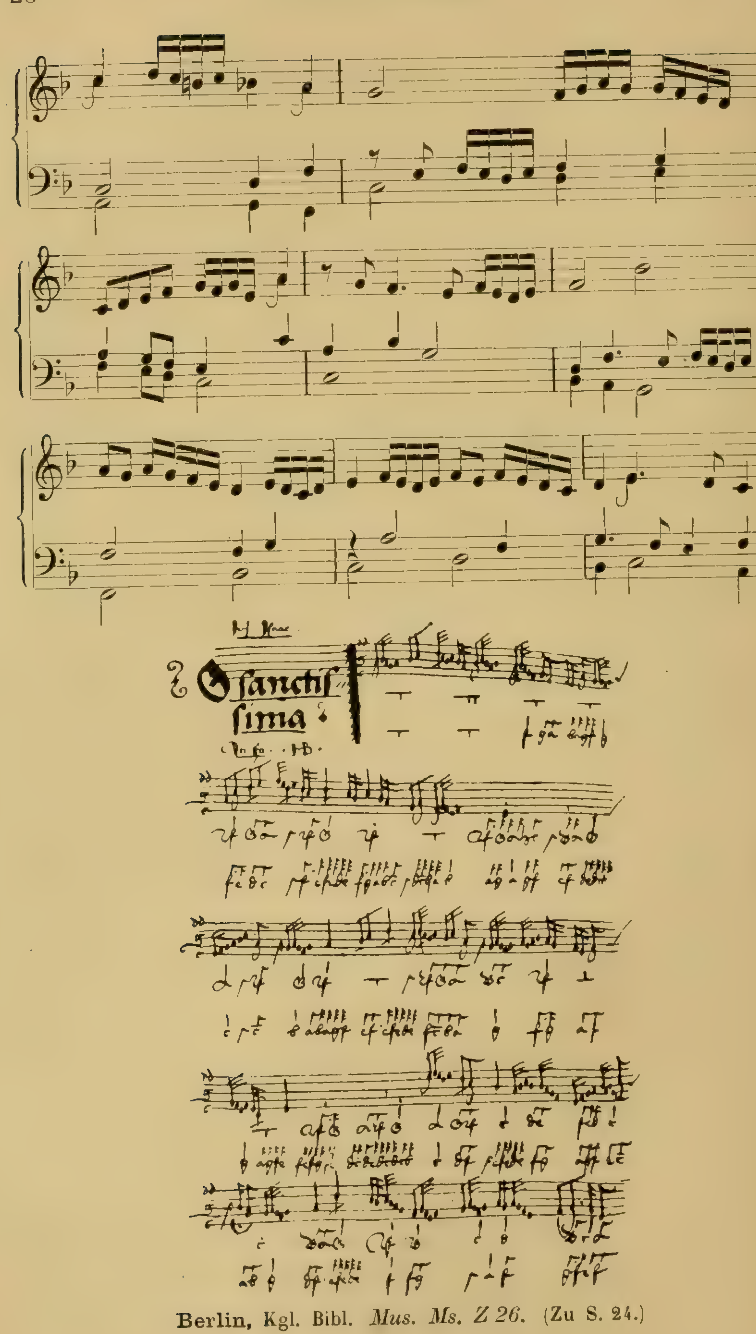
Der Anschauung diene der Anfang von H. Isaac's »O sanctissima«. (Siehe das Faksimile S. 26.)

H. Isaac, **O sanctissima.** In *Fa.* IB (Hans Buchner).



[1] Hans Loewenfeld machte den Kodex zum Gegenstand seiner Dissertation »Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch« (Berlin 1897).





Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 26.* (Zu S. 24.)

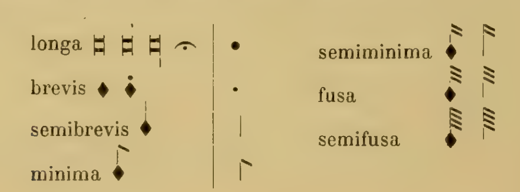
Ein wichtiges Dokument der Orgelmusik verdanken wir der Schule Paul Hofhaymer's, der von Luscinius in seiner »Musurgia« als der Fürst der Instrumentalmusik gepriesen wird. Ein Orgelsatz in Basel *F IX 57* spricht für seine Kunst. Der 1483 zu Ravensburg geborene, in der Schule Hofhaymer's aufgewachsene und lange Jahre bis zu seinem Tode um 1540 am Konstanzer Münster als Organist tätige Hans Buchner verfaßte ein in lateinischer Sprache geschriebenes Lehrbuch des Orgelspiels und der Orgelkunst, sein »Fundamentbuch«, das sich in zwei wichtigen Quellen, dem Kodex *284* der Züricher Stadtbibliothek und dem aus Bonifacius Amerbach's Besitz stammenden, 1551 datierten Basler Manuskripte Univ.-Bibl. *F I 8* erhalten hat[1]. Es schafft uns die Möglichkeit, den Stand der damaligen Technik klar zu erkennen. Drei- und Vierstimmigkeit halten sich nahezu die Wage. Auch Fünfstimmigkeit kommt wie bei Kleber vor. Für die Oberstimme werden Systeme von fünf Linien verwendet. Das Notenmaterial stellt die auf die Hälfte reduzierten Werte der Gesangsmusik dar. Wie Kleber und Luscinius spricht Meister Hans die Note ⁓ als *brevis* (= 2 Schläge), ⁓ als *semibrevis* (= 1 Schlag), ⁓ als *minima* (= $1/2$ Schlag), ⁓ als *semiminima*, ⁓ als *fusela* und ⁓ als *semifusela* an und stellt damit die Kongruenz mit den rhythmischen Werten der Buchstabenreihen . ! ⸢ ⸢ ⸢ ⸢ wieder her, die seit Schlick's Zeit verloren gegangen war. Die krausen Verhältnisse der Tabellen Kotter's und Oswald Holtzach's sind damit eliminiert. Bemerkenswert ist bei Hans Buchner noch die Fingersatzbezeichnung. Beide Hände werden in gleicher Weise behandelt: den Daumen entspricht die Zahl 5, den Fingern, vom Zeigefinger aus gerechnet, die Zahlen 1—4; die für die linke Hand bestimmten Ziffern werden durchstrichen.

4 3 2 1 5 5 1 2 3 4

Die deutsche Orgeltabulatur griff aber in ihrem Einflusse auch auf außerdeutsches Gebiet über. In Krakau, dem alten polnischen Kultursitze, der deutscher Kunst, deutschem Wissen und deutschem Gewerbefleiße viel zu danken hat, sammelte vor 1540 der cano-

[1] Siehe die Ausgabe von Carl Paesler in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« V, 1 ff., die hübsche Studie über »Johann Buchner« von Ernst von Werra in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch für 1895« S. 88 ff. und die Beiträge in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 21, 103, 142 und 191. Heranzuziehen ist auch der Aufsatz von Wilibald Nagel in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 23. Jahrg. S. 71 ff.

nicus regularis des Klosters Krasnik Jan von Lublin die Materialien zu seinem Orgelbuche, das in den Jahren 1537—1548 entstand und das umfangreichste Denkmal deutscher Orgeltabulatur und ein wichtiges Dokument für deutsche und polnische Musik darstellt. Es gehört jetzt der Akademie der Wissenschaften in Krakau und trägt die Signatur *Ms. 1716.* Eingehende Nachrichten über diese Quelle verdanken wir den tüchtigen polnischen Musikforschern A. Chybiński[1] und Z. Jachimecki[2]. Wie Hans Buchner leitet Jan von Lublin sein Tabulaturbuch mit einem lateinischen, reich mit Beispielen ausgestatteten Lehrtraktat über den mehrstimmigen Satz ein[3], der uns aber über Orgeltechnik keinerlei Aufschlüsse gibt. Die Notation der Tabulatur entspricht bis auf kleine Züge der Hans Buchner's. Das System der Oberstimme umfaßt 5—9 Linien. Der Gebrauch von sieben und acht Linien überwiegt. Die verwendeten Notenzeichen mit den entsprechenden rhythmischen Zeichen der Buchstaben-Stimmen sind nach Chybiński:



Von besonderen Charakteren sei das nach rechts umgebogene, dem Notenkörper unten angefügte Häkchen ҫ erwähnt. Die von Chybiński gegebene Erklärung desselben als Warnungszeichen vor Alteration hat wenig Einleuchtendes. Sollte sich nicht doch eine mordentartige Verzierung darunter verbergen? Wichtig ist die von Chybiński durch Vergleich eruierte Deutung von

= und = .

[1] »Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540)« in »Kwartalnik Muzyczny« Jahrg. 1 Heft 1 S. 9 ff. (Warschau 1911) — »Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland« in den »Sammelbänden der IMG.« XIII (1912) S. 463 ff.

[2] »Wpływy włoskie w muzyce polskiej« (Krakau 1911) cap. 1. Hierzu erschien der deutsche Auszug aus dem »Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie. Avril-Mai 1911« »Italienische Einflüsse in der polnischen Musik. I. Teil. 1540—1640«.

[3] Siehe den auszugsweisen Abdruck bei Chybiński in den »Sammelbänden der IMG.« XIII, 486 ff.

Ebenfalls von Krakauer Boden, aus der Bibl. Crac. St. Spiritus, kommt eine zweite, 1548 datierte Tabulatur, die sich jetzt im Besitze von Prof. A. Polinski in Warschau befindet und in vielen Stücken mit dem Orgelbuch des Jan von Lublin korrespondiert[1].

Wenige Jahrzehnte nach Hans Buchner's Wirken vollzieht sich ein Umschwung in der deutschen Orgelnotation. Alle Stimmen werden mit Hilfe von Buchstaben zum Ausdruck gebracht. Die Reihe der in dieser Weise aufgezeichneten Tabulaturen eröffneten die Werke des Leipziger Thomas-Organisten Elias Nicolaus Ammerbach (Ammorbach):

1571 Orgel oder Instrument Tabulatur. Leipzig, Jac. Berwald's Erben. (Leipzig, Stadtbibl., Rostock, Kopenhagen, London.)

1575 Ein New Kunstlich Tabulaturbuch. Leipzig, durch Joh. Beyer. (München, Hofbibl.)

1583 Orgel oder Instrument Tabulaturbuch[2]. Nürnberg, Typis Gerlachianis. (Magdeburg, Dombibl., München, Hofbibl., Regensburg, Wien, Wolfenbüttel.)

Es ist bemerkenswert, daß hier die Taktstriche wieder in die Orgeltabulatur einziehen. Die Oktave rechnet von *h*—*b*, die tiefste Oktave ist als kurze Oktave angeordnet:

E F ^{C}G ^{D}A ^{B}H c d e f g a ^{b}h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $^{\bar{b}}\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{\bar{c}}}$

Die Fingersatzbezeichnung weicht insofern von der früheren ab, als der Daumen mit 0 bezeichnet ist. Hinsichtlich des Mordent bemerkt Ammerbach in seinem Werke von 1583:

»Mordanten sind, wenn ein Clauis mit dem Nechsten neben ihm gerürt wird / dienen viel zur zierd vnnd liebligkeit des gesangs / wenn sie recht gebraucht werden. Und sind zweyerley art / als auff vnnd absteigen. Erstlichen im aufsteigen / als $\bar{e}$ $\bar{f}$ wird das $\bar{e}$ mit dem $\bar{d}$ geduplirt vnd im absteigen $\bar{f}$ $\bar{e}$. So wird das $\bar{f}$ mit dem $\bar{g}$ duplirt vnnd das $\bar{e}$ mit dem $\bar{f}$ als Exempli gratia.

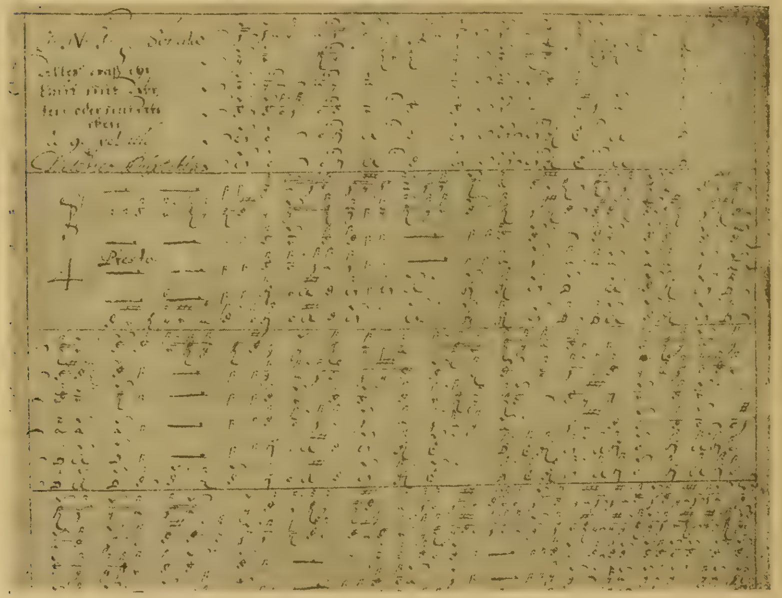
Ascendendo $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$

Descendendo $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$

[1] Eine ausführliche Studie über diese Tabulatur besitzen wir von Z. Jachimecki in dem »Krakauer Akademiebericht der phil. Klasse« Bd. 53 (1913): »Tabulatura organowa z biblioteki klastoru Sw. Ducha w Krakowie z r. 1548«. Siehe auch Polinski, »Dzieje muzyki polskiej w zarysie« (Warschau, s. a.) S. 101 Faksimile des Kyrie einer Messe von Nicolaus von Krakau.

[2] Es war mir nicht möglich, die beiden Drucke von 1571 und 1583 zu vergleichen, um festzustellen, ob hier nur eine Neuauflage mit anderem Titeldruck vorliegt. Die Drucke von 1575 und 1583 sind inhaltlich verschieden.

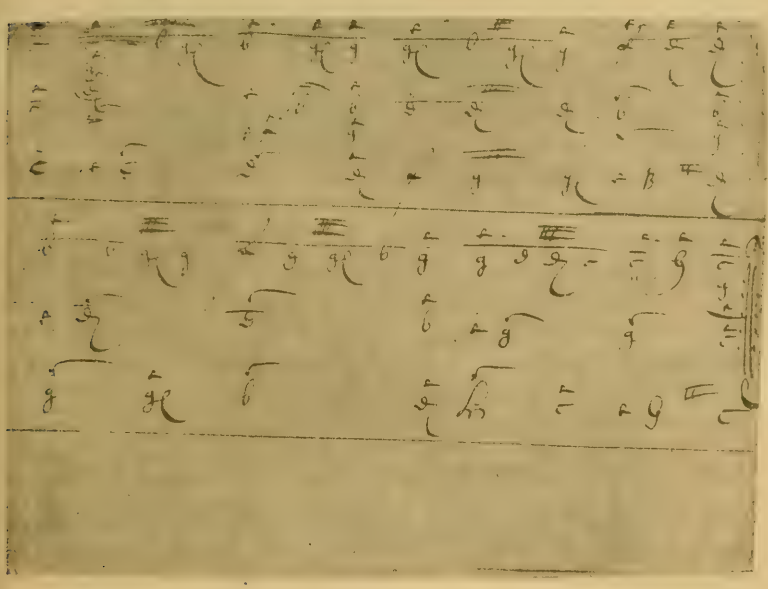
Der durch Ammerbach gegebene Aufriß der deutschen Orgeltabulatur[1] bleibt im großen und ganzen bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bestehen, nur daß sich während des 17. Jahrhunderts die Oktavlage *c—h* immer mehr Geltung verschafft und der Gebrauch der kurzen Oktave gänzlich aufhört.



Lübeck, Stadtbibl., „**Buxtehude's Kantaten**".

Die Periode der deutschen Tabulaturdrucke scheint mit der »Harmonia organica« des Erasmus Kindermann und der »Tabulatura« des Christian Michel 1645 ihren Abschluß zu finden. In den Büchern der Organisten mischt sich gern Kirchliches und Weltliches. Bei den weltlichen Liedern und Tanzsätzen ist in erster Linie an Klavierinstrumente als ausübende Faktoren zu denken, wenn auch die kleinen Typen der Orgel, Positiv und Portativ, ihre Rolle als Gesellschaftsinstrumente noch nicht ausgespielt haben. Ein solcher handschriftlich auf der Kgl. Bibl. Berlin bewahrter Tanz veranschauliche die deutsche Orgeltabulatur seit Ammerbach. (Siehe das Faksimile.)

[1] Auch nach Polen reicht die Machtsphäre dieser deutschen Tabulatur. Die Bibliothek Polinski in Warschau besitzt hierfür einen trefflichen Beleg; ein Stück »Cibavit« von Martin Leopolita liegt faksimiliert in Polinski's »Dzieje Muzyki Polskiej« S. 81 vor.

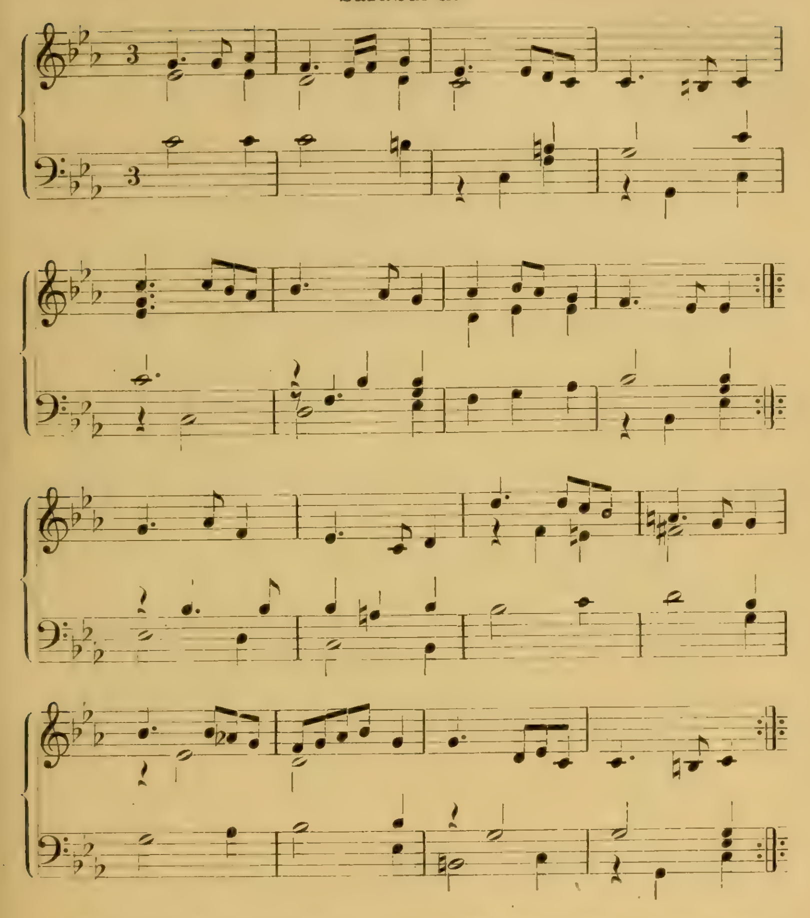


Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40167.*

(Zu S. 30.)



Saraband.



Kleine abweichende Züge machen sich innerhalb der Orgeltabulatur auch seit der Wende des 16. Jahrhunderts geltend. So ist in der aus der Zeit 1593—1597 stammenden Berliner Handschrift *Z 115* die zweigestrichene Oktave durch eine Wellenlinie über den Buchstaben statt durch zwei Striche charakterisiert. Dann und wann ersetzt man auch reihenweis auftretende rhythmische Zeichen mit vielen Fahnen durch Zahlen, die die Zahl der Fahnen des angewandten rhythmischen Wertes angeben. Als Beispiel führe ich in erster Linie Lüneburger Tabulaturen an. Auch auf die Vincenz Lübeck-Tabulatur aus Schmahl's Besitz in der Kgl. Bibliothek Berlin sei hingewiesen.

Eine Reihe wichtiger Orgeltabulaturen möge in chronologischer Folge das Kapitel beschließen. Vorweg genannt seien die reichen Bestände der Breslauer Stadtbibliothek, die aus Emil Bohn's Katalog der »musikalischen Handschriften«[1] (Breslau 1890) leicht zu ersehen sind.

1562 Handschr. Anhang zu »Ochsenkun's Tabulaturbuch 1558« (Berlin, Kgl. Bibl.).

1563 Claudio Sebastiani, Bellum musicale. Argentorati Bl. Nv. (Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Dresden, Göttingen, Hannover, München, Douai, Glasgow, Kopenhagen, London, Paris, Rouen).

1571 Elias Nicolaus Ammerbach, Orgel oder Instrument Tabulatur. Leipzig, Jac. Berwald's Erben. (Leipzig, Stadtbibl., Rostock, Kopenhagen, London, British Museum).

1575 Elias Nicolaus Ammerbach, Ein New Kunstlich Tabulaturbuch. Leipzig, durch Joh. Beyer. (München, Kgl. Hofbibl., London, British Museum).

1576, 1577 Bernhart Schmid, Zwey Bücher Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument. Getruckt zu Straßburg / bei Bernhart Jobin (Berlin, Kgl. Bibl., *Mus. ant. pract. S 650*, Breslau, Leipzig, Nürnberg, Regensburg, Proske-Bibl., Wolfenbüttel.

1583 Elias Nicolaus Ammerbach, Orgel oder Instrument Tabulaturbuch. Nürnberg, Typis Gerlachianis (Breslau, Univ.-Bibl., Magdeburg, München, Regensburg, Wien, Wolfenbüttel).

1583 Johann Rühling von Born, Tabulaturbuch Auff Orgeln vnd Instrument Der Erste Theil. Gedruckt zu Leipzig bey Johann Beyer (Annaberg, Berlin, Kgl. Bibl., München, Kgl. Hofbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Basel, Univ.-Bibl. *F IX 44*).

1583 Jacob Paix, Ein Schön NVtz vnnd Gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch. Getruckt bey Leonhart Reinmichel (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. ant. pract. P 70*, Rostock, Univ.-Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Wien, Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde).

1585 Christoff Löffelholtz von Kolbergk, Tabulatur (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 34*).

1589 Jacob Paix, Thesaurus motetorum. Straßburg, Jobin (München, Kgl. Hofbibl., Stuttgart, Kgl. Hofbibl.).

1593—97 Handschr. Tabulatur (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 115*) mit Chorälen, Liedern und Tänzen.

1594—96 Joh. Fischer Morungensis, Künstlich Tabulatur-Buch, Lib. secundus (Thorn, Ratsbibl.)[2].

1596 Thomas Vorburger, Fasciculus selectarum cantionum (München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Ms. 1640*).

1598 Nörmiger, Tabulaturbuch auff dem Instrumente (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 89*).

um 1600 Orgeltabulatur (*Ms.* Leipzig, Stadtbibl.).

um 1600 Orgeltabulatur (*Ms.* Regensburg, Proske-Bibl.) mit Motetten italienischer, niederländischer und deutscher Meister.

---

[1] Es sind im Bohn'schen Katalog die Nummern 1—4, 6, 18—21, 33, 34, 36, 42, 43, 47, 51, 52, 55, 67, 101, 102, 105, 109, 110, 119, 120, 150, 150a, 166, 200—200g, 201, 207.

[2] Vgl. Döring, »Geschichte der Musik in Preußen« (Elbing 1852) S. 187 ff.

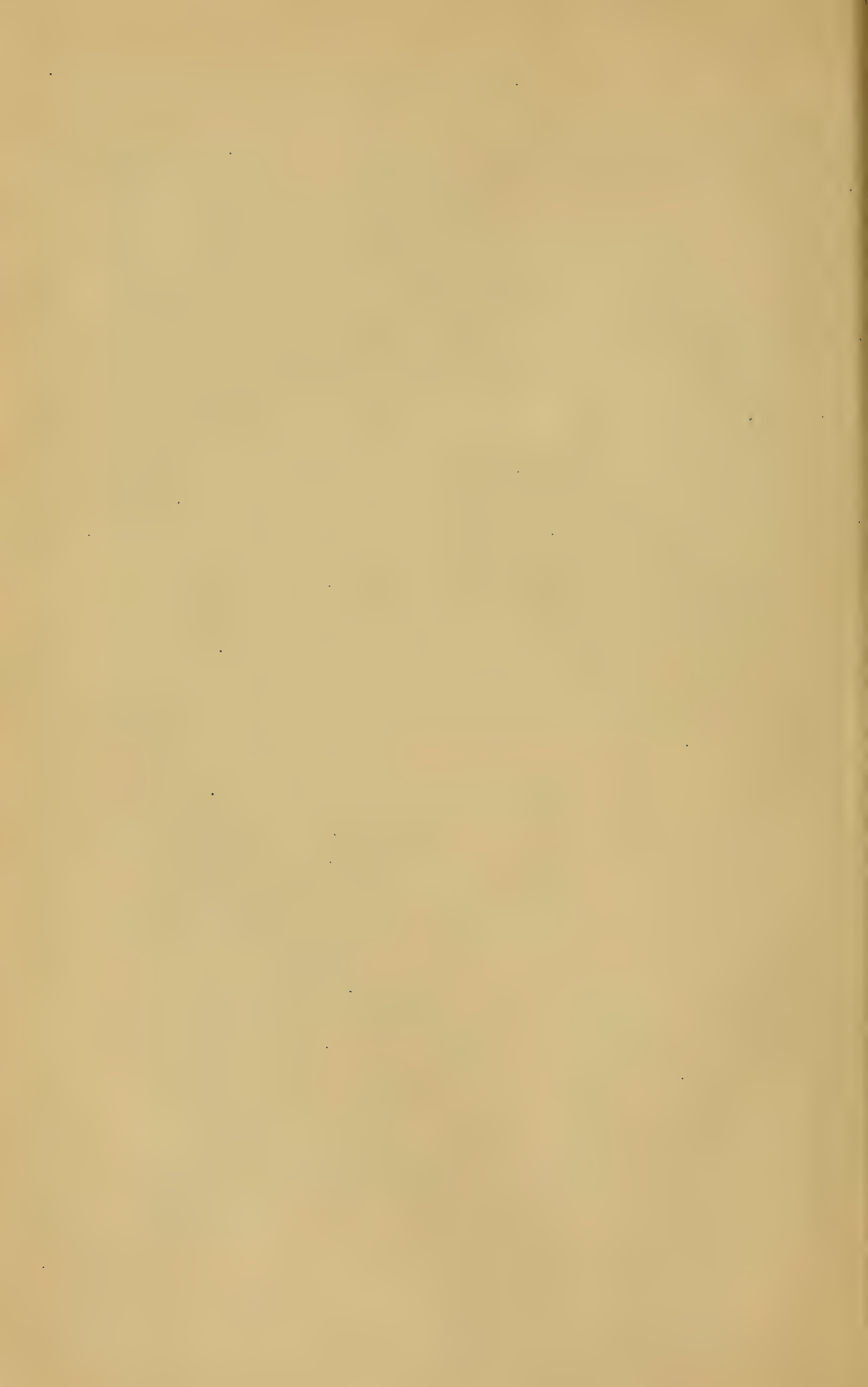


.22.

Gelobet ſeyſt dū Ieſū Chriſt das dū menſch geboren biſt .4. vocum.

Aus einer Handschrift der Bibl.

Dr. Cummings in London.



um 1600 Choralbuch von Johann und Caspar Plötz aus Brieg (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 56*).

1601 Joh. Stephan, Fragment (Berlin, Kgl. Bibl., *Mus. Ms. 21391*).

1602 Wilhelm Sixt..., Tabulatur Buch auf der Orgell vnndt Instrument allerhand auserleßner Mudeten (München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Ms. 4748*).

1602 Erasmus Hofer, Tabulaturbuch (wurde 1888 vom Antiquariat L. Liepmannssohn ausgeboten).

um 1605 Tabulatur Aurich, Kgl. Staatsarchiv.

1607 Bernhard Schmid (der Jüngere), Tabulatur Buch Von Allerhand außerlesnen / Schönen / Lieblichen Praeludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien vnnd Fugen von 4. 5. vnd 6. Stimmen. Straßburg, Lazarus Zetzner (Berlin, Kgl. Bibl., *Mus. ant. pract. S 655* u. *655a*, München, Kgl. Hofbibl., Straßburg, Univ.-Bibl., Prag, Univ.-Bibl., Wolfenbüttel).

1617 Joh. Woltz, Nova musices organicae tabulatura. Basel (Breslau, Stadtbibl., Wolfenbüttel).

1617 Jos. Bötticher, Te Deum laudamus (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. autogr.*).

1621 Werke von Dr. John Bull in deutscher Orgeltabulatur (Wien, k. k. Hofbibl. *Ms. 17771*).

1628 Orgeltabulatur (London, British Museum *Add. 34898*).

1629 Klavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff (Wien, k. k. Hofbibl. *Ms. 18491*).

um 1630 Tabulatur mit Werken J. Leo Haßler's (Leipzig, Stadtbibl. an *Mus. 17. 4°*).

um 1630 Daniel Hofer, Tabulaturbuch (Basel, Univ.-Bibl. *F IX 52*).

1630—43 Choräle, Lieder und Tänze von Frescobaldi, du Charreart u. a. (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim).

1631 Valentinus Zeiß aus Neuhen Öttingen, Tabulaturbuch (Florenz, Bibl. Riccardiana *Ms. 3132*).

1631 Wolfgang Schonsleder, Architectonice Musices Universalis ex qua Melopoeam per universa et solida fundamenta musicorum proprio marte condiscere possis. Ingolstadii Typis Wilhelmi Ederi [S. 71] (Berlin, Kgl. Bibl., Göttingen, Univ.-Bibl., München, Kgl. Hof- u. Staatsbibl., Mainz, Stadtbibl., Regensburg, Proske-Bibl., Glasgow, Univ.-Bibl.).

1635 Remy Fesch, Tabulaturbuch (Basel, Univ.-Bibl. *Ms. F IX 42*).

1638—40 Samuel Mareschal, Orgelstücke (Basel, Univ.-Bibl. *F IX 47—50*).

um 1640 Tabulatur (München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Ms. 1657*).

um 1640 Madrigale von Claudio Monteverde (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim).

1641 Orgelbuch Gustav Düben's (Upsala, Univ.-Bibl. *J. Mus. 108*).

1645 Joh. Erasmus Kindermann, Harmonia Organica In Tabulaturam Germanicam composita. Norimbergae aere incisa (Berlin, Kgl. Bibl.).

1645 Christian Michel, Tabulatura, Darinnen Etzliche Praeludia Toccaten vnd Couranten uff das Clavir Instrument gesetzt. Braunschweig, Godfridt Müller (Berlin, Kgl. Bibl.).

1646 Deutsche Orgeltabulatur mit Werken von Scheidt, Buxtehude, Cherll, Pachelbel, T. Merula, Frescobaldi, Froberger, Saxer, Brunckhorst, Andr. Werckmeister u. a. (Leipzig, Stadtbibl, *Ms. 51*).

1649 Melchior Vulpius, Choral oder Kirchen Gesenge vnd Geistliche Lieder In die Tabulatur transponirt von Johannes Vockerodt Mulh. Thur. (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 65*).

1650 Geistliche Kirchen Melodien in vier Vocal und zwey Instrumentalstimmen als Violinen oder Cornette übersetzt von Johann Crügern. In die Tabulatur Transponirt von Johannes Vockerodt (Berlin, Kgl. Bibl.).

1650 Harmonia cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesänge mit 4 stimmen durch Sethum Calvisium. In die Tabulatur transponiert von Johannes Vockerodt (Berlin, Kgl. Bibl.).

um 1650 Tabulatur mit geistlichen und weltlichen Sätzen von Wilhelm Formelis, Lud. Viadanus, G. Aichinger (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. misc. 121*[a]).

1653 Handschr. kirchliches Gesangbuch (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim).

1657 Burchardus Gramman's Abschrift der Compositions Regeln Herrn M. Johan Peterson Sweling (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. theor. 4° 62*).

um 1660 Praeludien, Fantasien und Fugen von Froberger, S[cheidemann], S[weelinck] u. a. (Berlin, Kgl. Bibl. Amaliensamml. Nr. *340*).

1663 Thomas Selle, 3 Bände Kompositionen (Hamburg, Stadtbibl. *Ms. 100*[a]).

um 1664 Tabulaturbuch mit Fantasie, Ricercari, Capricci von Jo. Froberger, D. F., W. K., B. M., J. P., F. S., H. S. (Berlin, Amaliensamml. Nr. *340*).

nach 1668 Handschr. Anhang an Gabriel Voigtländer's »Sammlung deutscher Arien und Lieder« mit Werken von M. Schildt (Kopenhagen, Kgl. Bibl.).

1643—69 Orgeltabulatur Matth. Haertel (Amalienbibl.). In der Bibl. des Joachimsthal'schen Gymnasiums verloren gegangen.

um 1670 Suiten, Tänze und Lieder von J. B[esardus], G. G. Frob[erger], J[ohann] E[rasmus] K[indermann], Adam Kri[e]ger, M. Pesenti, D[avid] S[chedlich]. Schmidt, V[alentin] St[robel] (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40147*).

1672—74 Neue Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavoten Und Canarien mit sonderbahrem fleiß von der Angelique und Lauten auff das Klavier gesetzt auff einem Spinet zu spielen. Zwei Sammlungen (Darmstadt, Hofbibl.).

1676 Daniel Schmidt, Orgeltabulatur (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40158*).

1678 Tabulatur C. A. R. C. mit Arien, deutschen Liedern und Tänzen (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim).

um 1680 Joh. Kasp. Kerl, Angelorum esca (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 11563*).

um 1680 Adoramus te (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40240*).

1681 Suiten von Biber, Froberger, Schmeltzer (Leipzig, Stadtbibl. *Ms. 19*).

1683 Suiten-Fragment (Berlin, Kgl. Bibl., *Mus. Ms. 40167*).

1683 G. A. A. französische Tanzsuiten (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 76*).

1686 Reinh. Kirstein, Choral-Buch (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40186*).

1687 Tabulatur Franc. Max. de Pückh (München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Ms. 4112*).

1689 Joh. Christian Ungar, Tabulatura seu potius Partitura (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40144*).

1692 Johan Valentin Eckold, Phantasien, Fugen und Capriciosen (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 35*).

1692—97 *Ms.* Meilstorff (1885 von L. Liepmannssohn angeboten).

1699 Klavierbuch der Anna Margaretha Stromerin (Nürnberg, Germ. Museum).

---

[1] Aus der Münchener Hofbibliothek seien noch folgende deutsche Orgeltabulaturen herausgehoben: *Mus. Mss. 1581, 1640, 1641, 262, 264, 265.* Auch die Bibliothek des Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg besitzt eine ganze Reihe handschriftlicher Orgeltabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts.

1699 Suiten von Froberger (Wien, k. k. Hofbibl. *Ms. 16798*).
1646—1700 Tabulatur (Leipzig, Stadtbibl.).
1650—1700 Tabulatur mit kirchlichen Werken von Capricornus, Schmetzer, Wecker, Flixio, Caspar Kerl, Kindermann, Clemens Thieme, Heinr. Schwemmer und Paul Heinlein (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. misc. 2964*).
um 1700 Nun lob mein Seel (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40168*).
um 1700 Jesu decus angelicum (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40169*).
um 1700 Tabulatur mit kirchlichen Werken von Ant. Bartali und Paul Heinlein (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus Ms. misc. 121ᵃ*).
1702 Tabulaturbuch der Charlotte Amalie Trölle [Preetz] (Kopenhagen, Kgl. Bibl.).
1679—1704 Tabulatur- — vnnd Gesangbuch mit Werken von Corn. Freund, Jo. Stoll, Tob. Roth, Jo. Walther, Jo. H. Schein, Seth Calvisius, Melchior Franck, Thom. Walliser (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40038*).
1710 Tabulatur J[ohann] C[hristian] S[chieferdecker] mit Chorälen an: Störl's »Neubezogenes Davidisches Harpfen und Psalter-Spiel« 1710 (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim).
1715 Tabulatur mit Chorälen, Arien und Tänzen (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim).
1720 Christoph Guillaume Hoeckner, Tabulaturbuch (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 30*).
1717—1723 Orgel-Büchlein J. S. Bach's (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. P 283*)[1].
um 1725 Concerto Lobe den Herrn à 14 di F. W. Zachau (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. misc. 121ᵃ*).
um 1725 H. Schmahl's Tabulaturen mit Orgelwerken von D. Buxtehude, Nicolaus Bruhns, Leyding und Vincenz Lübeck (Berlin, Kgl. Bibl.).
um 1730 Geistliche Psalmen- und Lieder-Fugen (Berlin, Kgl. Bibl. *Ms. acc. 4184*).
1745 Sorge, Vorgemach der musicalischen Komposition [darin Beispiele in deutscher Orgeltabulatur].
1754 Clavier und Orgelbuch des J. Andreas Bach (Leipzig, Stadtbibl.).
1782 Petri, Anleitung zur practischen Musik.

---

2. Kapitel.

Lautentabulaturen.

Die Laute, ein Instrument asiatischen Ursprungs, ist, wenn auch in anderer Form, zuerst bei den Persern sicher nachweisbar. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem nefer der Ägypter ist nicht zu verkennen. Von den Persern übernahmen die Araber die Laute. Nach Kosegarten[2] soll Saib Chatir, ein Handelsmann persischer Herkunft, um 682 in Medina als erster die Laute gespielt haben.

[1] Bach bedient sich hier der Orgeltabulatur, wenn es ihm bei Niederschriften an Platz mangelt, um ein Stück auf einer Seite zu Ende zu führen. Siehe im »Orgel-Büchlein« S. 9, 17, 22, 26, 30.

[2] »Alii Ispahanensis Liber cantilenarum magnus«, Greifswald 1840.

Al Farabi[1], der älteste uns bekannte arabische Musiktheoretiker († 950), gibt uns eine eingehende Schilderung des Instruments, ebenso die etwa derselben Zeit entstammende »Encyklopädie der lauteren Brüder«[2]. Vier Saiten hatte vordem die Laute, Saiten, die aus Seidenfäden zusammengedreht waren. Die Verwendung von 64, 48, 36 und 27 zusammengedrehten Fäden lassen aus ihrem Verhältnis ohne weiteres die Quartenstimmung erkennen. Körte[3] bestimmt ihre ungefähre Tonhöhe als *d g c' f'*. Dieser Quartenstimmung gegenüber sucht O. Fleischer[4] noch eine Quartterz-Stimmung abendländischen Ursprungs nachzuweisen. Aber auch ihr arabischer Ursprung ist nicht ausgeschlossen, da Al Farabi von ihr bereits Kenntnis hat[5]. Nach der Überlieferung soll dieser Theoretiker im Hinblick auf die Doppeloktave der Griechen nach unten hin im Quartabstande noch eine fünfte Saite hinzugefügt haben. Ihm war bereits die Verwendung von Darmsaiten bekannt. Das Abendland, in welches die Laute (al' ûd) durch die Vermittelung der Araber seit dem 8. Jahrhundert besonders von Spanien[6] und Sizilien her eindrang, kannte bei Lauteninstrumenten nur Darmsaitenbezug.

Charakteristika der abendländischen Form der Laute sind: der einer Birne im Längsschnitt ähnelnde Körper[7] mit der Schallrose, der lange, mit Bünden (in ältester Zeit vier) versehene Hals und der nicht selten umgebogene Kragen mit dem Wirbelkasten. Wie andere Instrumente des Mittelalters wurde auch die Laute chorisch gebaut, verfügte über einen Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßtypus[8]. Die großen Typen wiesen oft über den Wirbelkasten hinausgehend noch eine Verlängerung des Halses bis zu einem zweiten Wirbelkasten

---

[1] J. P. N. Land, »Recherches sur l'histoire de la gamme arabe« (vol. II des travaux de la 6e session du Congrès international des Orientalistes à Leide) Leide, E. J. Brill, 1884. Siehe die Besprechung von Oskar Fleischer in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« II, 497 ff.

[2] Kiesewetter, »Die Musik der Araber« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1842) S. 61.

[3] »Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901) S. 55 ff.

[4] »V. f. M.« II, 504 ff.

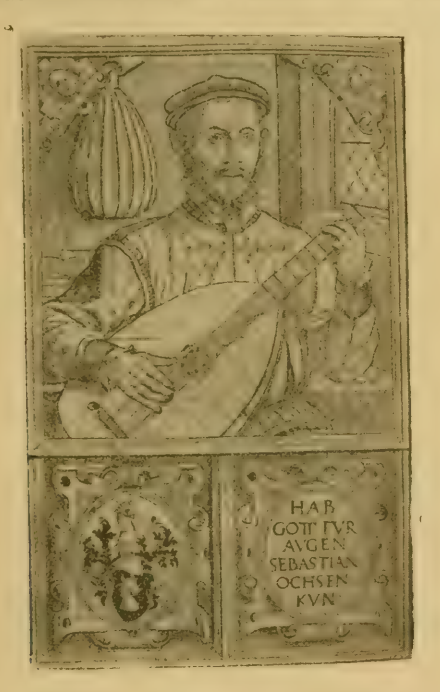
[5] Siehe J. P. Land in der »V. f. M.« II, 348.

[6] Vgl. Jones, »Die Musik der Inder« (Erfurt 1802) S. 118. Siehe auch Georg Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Katalog. Zweiter Band S. 77 ff.

[7] Nach Curt Sachs, »Real-Lexikon der Musikinstrumente« (Berlin, Julius Bard, 1913) S. 239a wird die Ausbildung der Birnenform dem 1528 verstorbenen Bologneser Laux Maler zugeschrieben.

[8] Vgl. auch Mich. Praetorius, »Organographia« cap. XXIV.

für die neben dem Halse herlaufenden, freischwebenden Bordunsaiten auf. Instrumente dieser Art pflegte man als Theorben, Chitarronen oder Erzlauten zu bezeichnen. Die Grundform der Laute sei durch ein Blatt aus Ochsenkun's »Tabulaturbuch« veranschaulicht:



Die Darstellung einer Laute in einer Prager Handschrift aus der Zeit um 1400 weist nur vier Saiten oder Chöre auf, die Lauten der musizierenden Jungfrauen Luca della Robbia's (1433) aber bereits fünf Chöre mit neun Saiten. Auch die älteste deutsche Lautentabulatur, deren Spuren bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückgehen, rechnet schon mit fünf Chören. Folgen wir dem Zeugnis von Johannes Tinctoris in seinem gewissermaßen nur Kostproben aus dem vier Bücher umfassenden Werke »De inventione et usu musicae« darstellenden Druck der Proske-Bibl. zu Regensburg[1], so genossen die Deutschen in der Pflege des Spiels der Laute, die unter dem Namen *lyra* oder *leutum* aufgeführt wird, besonderen Ruf. Nach den Berichten von Sebastian Virdung[2]

[1] Vgl. Fr. X. Haberl's Bericht im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch« 1899 S. 69 ff. und die Neuausgabe K. Weinmann's (Regensburg, Pustet 1917).

[2] »Musica getutscht« 1511.

und Martin Agricola[1] soll der blinde Nürnberger Orgelmeister Conrad Paumann die deutsche Tabulatur erfunden haben. Sie ist, wie eben berührt worden ist, für die fünfchörige Laute ersonnen. Aber schon die ersten greifbaren Tabulaturen eines Virdung[2] (1511) und Schlick (1512) rechnen bereits mit einem sechschörigen Instrument von der Stimmung *A d g h e' a'*, wobei nach den Untersuchungen Körte's[3] über die Zerreißungsgrenzen der Saiten etwa eine absolute Tonhöhe *F B es g c' f'* anzunehmen ist. Diese sechschörige Laute, deren erste Spuren Michel Brenet[4] bis ins 13. Jahrhundert zurück verfolgt, wird vornehmlich von der Praxis berücksichtigt. Zwar treten in der Folge noch manche Saiten hinzu, wie z. B. der siebente Chor bei Judenkünig und Gerle, laufen aber meist nicht über das Griffbrett, sondern sind Bordunsaiten. Die Bezeichnung Chor bezieht sich darauf, daß selten die Saiten einzeln gesetzt, sondern ihnen zur Erzielung größerer Klangfülle Begleitsaiten zugesellt werden. Die höchste Saite, die Quintsaite, steht gewöhnlich allein, die folgenden beiden, Gesangssaite und Mittelsaite, erhalten Einklangsbegleitsaiten, Kleinbrummer, Mittelbrummer und Großbrummer dagegen Begleitsaiten in der höheren Oktave. Doch geht hierin die Praxis der verschiedenen Zeiten und Länder auseinander.

Die Tabulaturen für Lauteninstrumente operieren mit Zahlen und Buchstaben. Die deutsche Lautentabulatur bezeichnet die leeren Saiten mit den Zahlen 1—5 für die Töne *d g h e' a'* und die Bundfortschreitungen mit Buchstaben. Der Umstand, daß die Reihe der fortlaufenden Zahlen und Buchstaben sich nur auf die obersten fünf Chöre beschränkt, läßt erkennen, daß zur Zeit der Erfindung dieser Tabulatur nur fünf Chöre über das Griffbrett liefen. Die Bünde, welche in alter Zeit der guten Einstimmung wegen bewegliche waren und aus Darmsaiten hergestellt wurden, folgten in Abständen von Halbtönen aufeinander. Die Bünde entlang über die fünf höchsten Chöre hinweg läuft nun das Alphabet der kleinen Buchstaben.

In der Bundreihe *x y* ʒ ꝛ 9 vermutet Fleischer die Überreste einer vergessenen alten Notation und erkennt in den Zeichen die

---

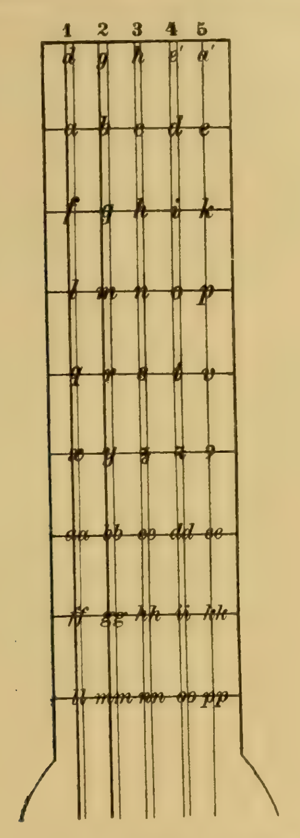
[1] »Musica instrumentalis deudsch« (Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhaw. 1529).

[2] Virdung kennt Lauten mit 9, 11, 13 und 14 Saiten, gibt aber für den Lernenden der mit 11 Saiten den Vorzug.

[3] A. a. O. S. 52 f.

[4] »Notes sur l'histoire du luth en France« (Rivista musicale Italiana 1898).

Zahlen 1 2 3 4 5[1]. Diese Anschauung wird durch die Alphabete alter Zeit widerlegt[2], die fast immer den Buchstaben die Abkürzungen



für die Silben et, con und rum anreihen, zuweilen sich aber auch nur auf Hinzufügung des neunartigen Zeichens für con beschränken[3]. Daß z. B. schon Hans Gerle in seiner »Musica Teusch« 1532 (37) ausdrücklich 9 als Zahl ablehnt und als Abkürzungszeichen für die Silbe con erklärt, sei besonders betont.

---

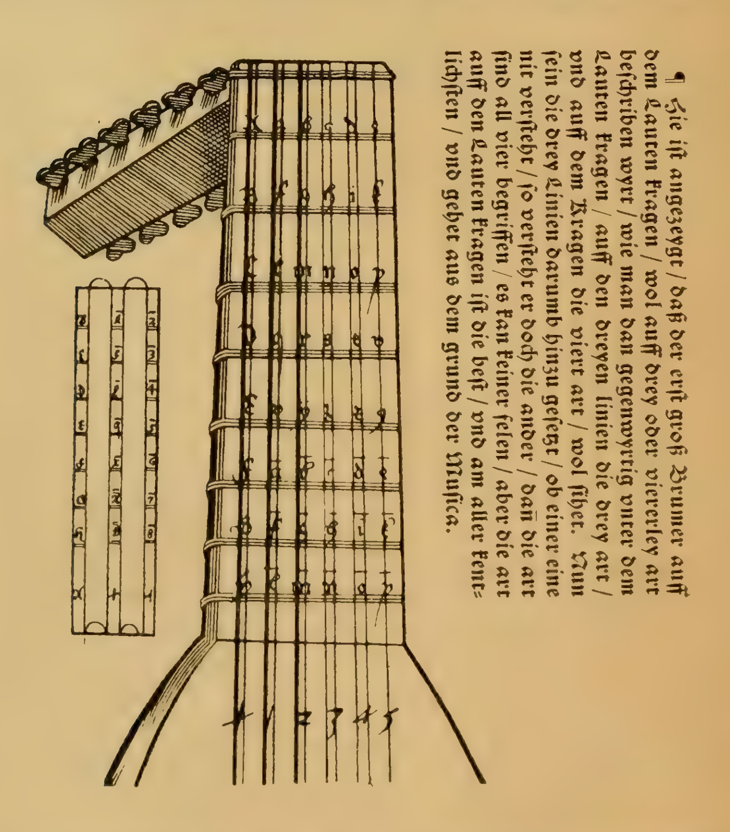
1 Tatsache ist es, daß die Abkürzungszeichen für et und con arabischen Buchstaben entsprechen, die auch für die Zahlzeichen 3 und 6 gelten. Vgl. z. B. Anne-Pierre-Jacques de Vismes, »Pasilogie ou de la musique considérée comme langue universelle« (Paris 1806) S. 27.

2 Erinnert sei nur an das Werk »Libro di M. Giovan Battista Palatino Citadino Romano nelquale s'insegna a scriver ogni sorte lettere«, 1561.

3 Vgl. das »alphabetum trinitatis« in Trier, Stadtbibl. *cod. cart. 310* (1982) fol. 50[b].

Vom sechsten Bunde an wiederholt sich das Alphabet entweder mit doppelten oder mit über- bzw. durchstrichenen Buchstaben: *aa* oder $\bar{a}$ oder *a̶*.

Die verwendeten Buchstaben bezeichnen Griffe; *n* ist z. B. der dritte Buchstabe auf der *h*-Saite und verlangt den Griff auf beziehungsweise hinter den dritten Bund der *h*-Saite, entspricht somit dem Tone $h +$ drei Halbtonschritte $= d'$. 9 bezeichnet den 5. Bund auf der a'-Saite, erklingt also als $a' +$ fünf Halbtöne $= d''$. Hinsichtlich der Bezeichnung der *A*-Saite und ihrer Bundfortschreitungen gehen die Praktiken auseinander. Ein Faksimile aus H. Newsidler 1536 und eine Tabelle mögen hierüber Aufschluß geben:



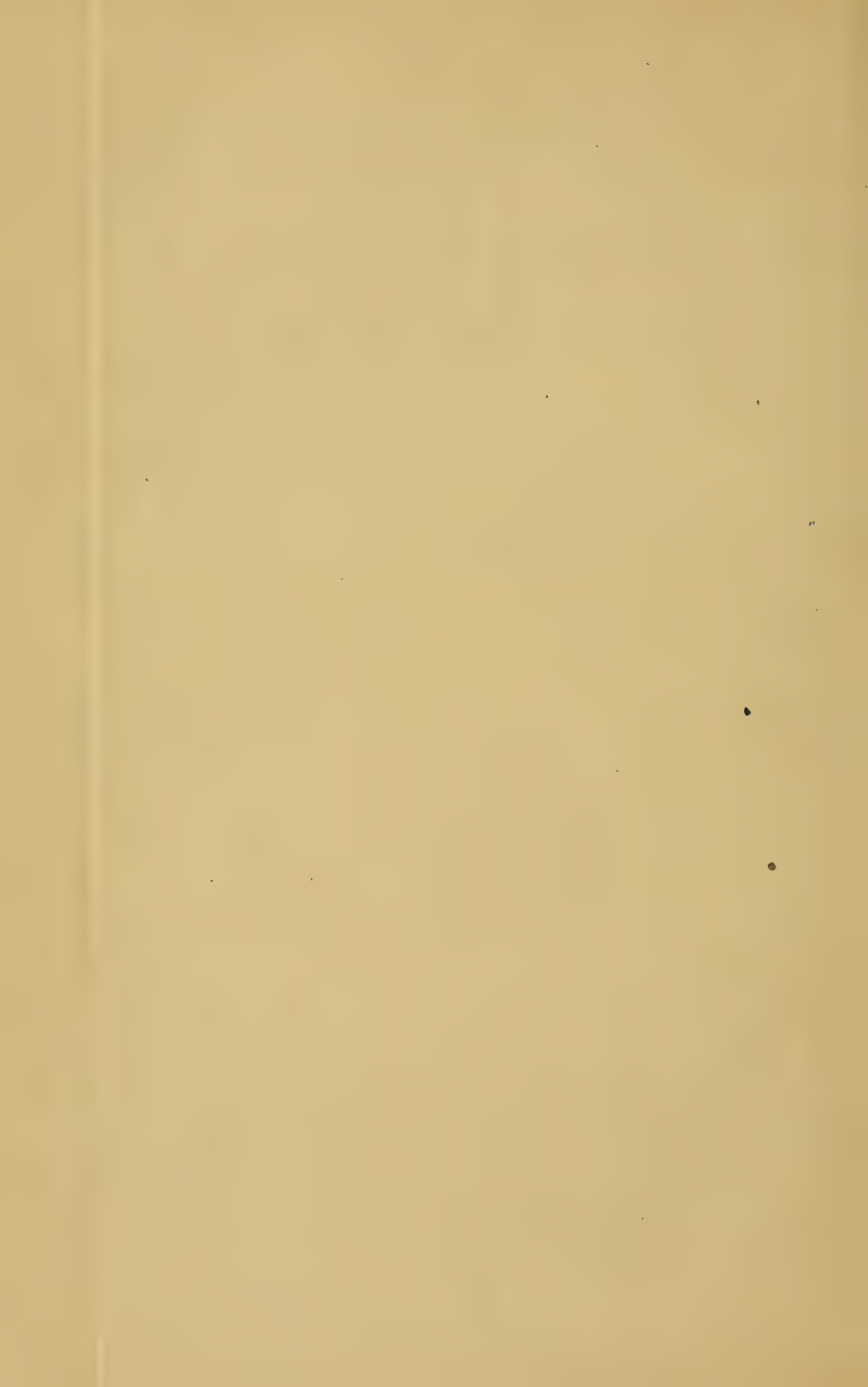
¶ Sie ist angezeygt / daß der erst groß Brummer auff dem Lauten kragen / wol auff drey oder viererley art beschriben wyrt / wie man dan gegenwyrtig vnter dem Lauten kragen / auff den dreyen linien die drey art / vnd auff dem Kragen die viert art / wol sihet. Nun sein die drey Linien darumb hinzu gesetzt / ob einer eine nit versteht / so versteht er doch die ander / dañ die art sind all vier begriffen / es kan keiner felen / aber die art auff den Lauten kragen ist die best / vnd am aller kentlichsten / vnd gehet aus dem grund der Musica.

Bemerkenswert ist aus dem letzten Denkmal der deutschen Lautentabulatur, einer 1619 datierten Handschrift der Stadtbibliothek Leipzig, die gelegentliche Bezeichnung des leeren siebenten
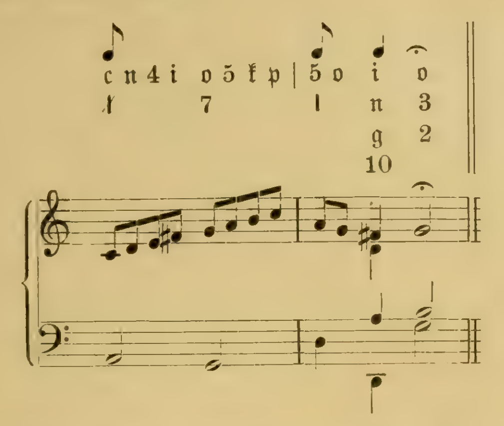
Quelle	Leere Saite	1. Bund	2. Bund	3. Bund	4. Bund	5. Bund	6. Bund	7. Bund	8-10. Bund
Seb. Virdung, Musica getutscht 1511	$\tilde{I}$	A	ꝝ	L	Q	X	AA	ꝝꝝ	
Arnolt Schlick, Tabulaturen etlicher lobgesang 1512	†	𝔄	𝔉	𝔏	𝔔	𝔛			
Hans Newsidler, Ein Newgeordent Kunstlich Lautenbuch 1536	†	$\bar{𝔄}$	$\bar{𝔉}$	$\bar{𝔩}$	$\bar{q}$	$\bar{x}$	$\bar{\bar{𝔄}}$	$\bar{\bar{𝔉𝔉}}$	
Luscinius, Musurgia 1536	I	$\bar{A}$	ꝝ	L	Q	X	$\overline{AA}$	ꝝꝝ	
Martin Agricola, Musica instrumentalis deudsch 1529	$\bar{I}$	$\bar{A}$	$\bar{f}$	†	$\bar{q}$	$\bar{x}$	$\bar{\bar{A}}$	$\bar{\bar{ff}}$	
Basel, Ms F X 11 München, Mus Ms 1512 Wolff Heckel, Lautenbuch 1556 u. 1562	† †	ꝗ $\bar{a}$	f $\bar{f}$	l $\bar{l}$	ꝗ $\bar{q}$	ꝭ $\bar{x}$	$\overline{aa}$ $\overline{aa}$	 $\overline{ff}$	 $\overline{ll}$
Jobin, Das Erste Buch (Das Ander Buch) Newerleßner Kunstlicher Lautenstuck 1572 73	†	$\bar{a}$	$\bar{f}$	ł	$\bar{q}$	$\bar{x}$	$\overline{aa}$	$\overline{ff}$	$\overline{ll}$ | $\overline{qq}$ | $\overline{xx}$
Hans Gerle, Musica Teusch 1532, 37 Musica vnd Tabulatur 1546 Ein Newes sehr Kunstlichs Lautenbuch 1552	In der Fig † In d. Beisp $\bar{I}$	2 $\bar{2}$	3 $\bar{3}$	4 $\bar{4}$	5 $\bar{5}$	6 $\bar{6}$	7 $\bar{7}$	8 $\bar{8}$	 $\bar{9}$
Rudolf Wyssenbach, Tabulaturbuch 1550 Hans Newsidler, Ein Newgeordent Kunstlich Lautenbuch 1536	† $\bar{I}$	$\bar{2}$	$\bar{3}$	$\bar{4}$	$\bar{5}$	$\bar{6}$	$\bar{7}$	$\bar{8}$	$\bar{9}$ (9)
Seb. Ochsenkun, Tabulaturbuch 1558	†	$\bar{2}$	$\bar{3}$	$\bar{4}$	$\bar{5}$	6	$\bar{7}$	$\bar{8}$	$\bar{9}$ | $\overline{10}$
G. Krengel, Tabulatura nova 1584	①	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{4}$	$\underline{5}$				
Hans Judenkunig, Ain schone kunstliche vnderweisung 1523 Codex Bohn	A	B	C	D	E	F	G	(H)	(I)
Hans Newsidler, Ein Newgeordent Kunstlich Lautenbuch 1536 Hans Jacob Wecker, Tenorlautenbuch 1552 (Wernigerode)	𝒜	ℬ	𝒞	𝒟	ℰ	ℱ	𝒢	ℋ	
Hans Newsidler, Ein Newgeordent Kunstlich Lautenbuch 1536	†	𝔄	𝔅	ℭ	𝔇	𝔈	𝔉	𝔊	ℌ
Sixt Kargel, Lautenbuch 1586	†	A	B	C	D	E	F	G	H
Melchior Newsidler, Teutsch Lautenbuch 1574.	Chor A (G) † Chor G (F) ǂ	𝔄 $\bar{𝔄}$	𝔅 $\bar{𝔅}$	ℭ $\bar{ℭ}$	𝔇 $\bar{𝔇}$	𝔈 $\bar{𝔈}$	𝔉 $\bar{𝔉}$	𝔊 $\bar{𝔊}$	ℌ | ℑ | 𝔎 $\bar{ℌ}$ | $\bar{ℑ}$ | $\bar{𝔎}$
Ms. Grasse 1584 Berlin Kgl. Hochschule fur Musik	A † G ǂ E ǂ	ℬ ℬ ℬ	𝒞 𝒞 𝒞	𝒟 𝒟 𝒟	ℰ ℰ ℰ	ℱ ℱ ℱ	𝒢 𝒢 𝒢		
Petrus Fabritius, Lautenbuch 1605	A † G ǂ	B	C	D	E	F	G	H	
Nicolaus Schmall v. Lebendorf, Tabulatur 1613 (Prag)	† 4 ǂ ǂ	B $\bar{B}$	C $\bar{C}$	D $\bar{D}$	E $\bar{E}$	F $\bar{F}$	G $\bar{G}$	H $\bar{H}$	I | K | L $\bar{I}$ | $\bar{K}$ | $\bar{L}$
Leipzig, Stadtbibl Tabulatur von 1619	A 7 † G 8 ǂ $\bar{a}$ E 9 ǂ $\bar{\bar{a}}$ D 10 ǂ	B $\bar{B}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{B}}$ $\bar{\bar{b}}$	C $\bar{C}$ $\bar{c}$ $\bar{\bar{C}}$ $\bar{\bar{c}}$	D $\bar{D}$ $\bar{d}$ $\bar{\bar{D}}$ $\bar{\bar{d}}$	E $\bar{E}$ $\bar{e}$ $\bar{\bar{E}}$ $\bar{\bar{e}}$				

Tabelle für die Bezeichnungen der tieferen Chöre.

Zu S. 40



bis zehnten Chores mit den Zahlen 7, 8, 9 und 10. Als Beispiel diene folgende kurze Reihe:



Ist der tiefste Chor der sechschörigen Laute z. B. mit der Stimmung *A d g h e' a'* statt in *A* in *G* gestimmt, so steht die Laute im »Abzug«. Wir befinden uns hier dem Anfange der »scordatura« gegenüber. Über den Griffbuchstaben stehen die rhythmischen Zeichen, welche mit jenen der Orgeltabulatur übereinstimmen.

Es entsprechen:

Notiert wird nicht der Dauerwert der Note, sondern der Zeitunterschied der aufeinander folgenden Griffe. Für das musikalische Verständnis ist die Rekonstruktion der Dauerwerte zur Erkenntnis der Stimmführung notwendig[1]. Behilflich sind hierzu bei Schulstücken Kreuze und Sternchen. Soll ein Finger beim Griff still gehalten werden, das heißt der Ton breit ausströmen, so setzen Hans Newsidler und Judenkünig ein kleines Kreuz (+), Hans Gerle ein Sternchen (×). Letzter sagt z. B. in »Musica vnd Tabulatur«:

»Das wiß auch du wirst zu zeytten sternle * finden hinter etlichen Buchstaben, derselben wo eins hinter einem buchstaben steet so mustu den finger darauff still halten biß der schlag auß ist / Dann es wirdt nur gefunden wo ein leuflein in demselben Schlag geet / so mustu den finger der dan̄ zu dem selben buchstaben gehört so lang still halten biß das leuflein auß ist / das must du wol in acht haben.«

---

[1] Vgl. O. Körte, »Laute und Lautenmusik« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901) S. 5 ff.

Noch deutlicher erklärt Judenkünig:

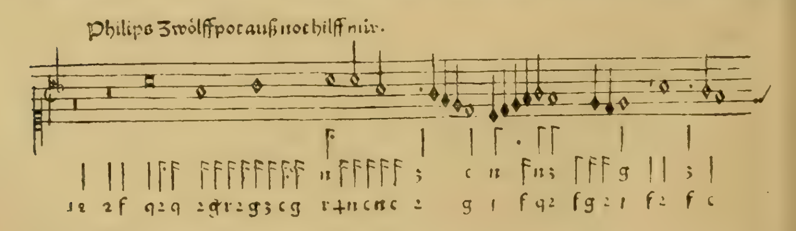
»und wo ein Kreutzlein uber ainen puechstaben steet, so laß den finger auff demselben puechstaben still liegen / und nimm die weil für denselben den negsten finger darneben / es sey in welchem pund es well / so laß den selben finger still liegen / als lang es sich leiden will / so behelt die lang notenn jren don.«

Gleiche kleinere Rhythmen wie oder werden miteinander zu einer Figur verbunden. Punkte, die sich unter, über oder neben den Buchstaben finden, zielen auf den Fingersatz der rechten Hand. Hans Newsidler in seinem künstlichen Lautenbuch 1535/36, Hans Gerle in seinen Tabulaturen von 1532, 1537, 1546 und 1552 setzen z. B.:

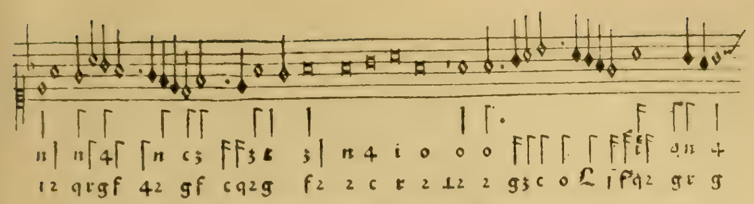
.	einen Punkt .	für den »zeygfinger«,
..	zwei Punkte :	für den »mittelfinger«,
...	drei Punkte ⋮	für den »goldfinger«,
....	vier Punkte ⁞	für den »kleinen finger«.

Diese Fingersatzbezeichnung findet sich gemeinhin nur in Schulwerken[1]. Auch die Einführung des nach oben gehakten rhythmischen Zeichens durch Hans Judenkünig für mit dem Zeigefinger zu spielende Noten dient wohl nur dem Unterricht. Über die Technik des Lautenspiels kann hier nicht gesprochen werden. Was die Grifflagen (Positionen) angeht, so verweise ich auf die Ausführungen bei Koczirz in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« Band 37 S. XLIX f.

Tritt uns die älteste Orgeltabulatur in der Form entgegen, daß die Oberstimme, zuweilen auch noch eine Mittelstimme mit Hilfe von Mensuralnoten auf einem System von sechs Linien zur Darstellung gelangt, so begegnet uns die gleiche Erscheinung auch auf dem Gebiete der deutschen Lautentabulaturen, wie eine Seite aus Arnolt Schlick's »Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein uff die orgeln vnd lauten« (Mentz, Peter Schoeffer, 1512) zeigen mag:

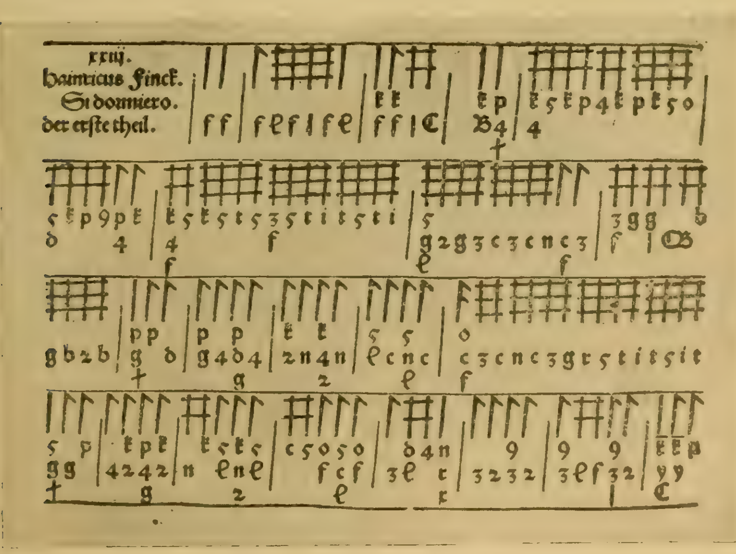


[1] Ergiebig handelt über Fingersatz usw. Matthaeus Waisselius in seinem »Lautenbuch« von 1592.



Arnolt Schlick, Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein.

Hier kommt die Ausführung der Vorschrift »zwo stimmen zu zwicken vnd ein zu singen« klar im Notenbilde zum Ausdruck. Die »en musique« d. h. mit Mensuralnoten aufgezeichnete Stimme dient dem Gesange, die übrigen beiden dem Instrument. Anders liegt das Verhältnis bei dem folgenden Satze *Si dormiero* von Hainricus Finck aus Hans Newsidler 1536:

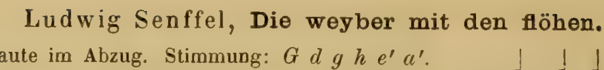


Hans Newsidler, Der ander theil des Lautenbuchs. Nürnberg 1536. Fol. *K III*ʳ.

Hier ist der ganze Chorsatz auf das Instrument abgesetzt, intavoliert. Und wieder anders scheinen die Verhältnisse bei dem von Ochsenkun mitgeteilten mehrstimmigen Liede »Die Weiber mit den flöhen« von Ludwig Senffel zu liegen. (Siehe das Faksimile S. 45.)
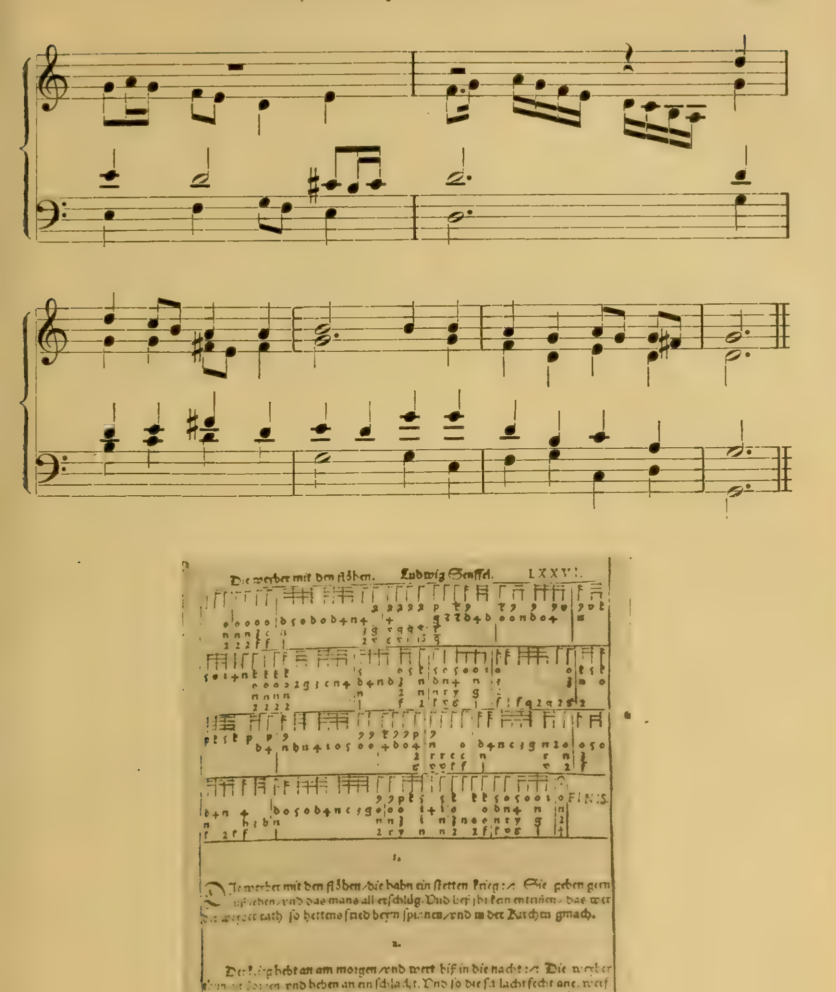
Hier spielt das Instrument den ganzen Liedsatz. Aus dem vollständig untergedruckten Texte möchte man den Schluß ziehen, daß die Stimme »in das Instrument hineinsingt«. Das ist aber kaum der Fall, wovon die Übertragung überzeugen möge:

Ludwig Senffel, Die weyber mit den flöhen.



Laute im Abzug. Stimmung: *G d g h e' a'.*

[1] Das in der Vorlage auftretende ŧ erweist sich nicht nur durch die Thematik, sondern auch durch die Technik als ein Versehen. Die Griffe t̄ und ꝛ beziehungsweise o können nicht gleichzeitig auf derselben Saite erfolgen. Für ŧ ist f̄ zu lesen.



Die weyber mit den flöhen. Ludwig Senffel. LXXVI.

1.

Die weyber mit den flöhen / die habn ein stetten krieg :/: Sie geben gern [illegible] / und das mans all erschlüg. Und [illegible] das [illegible] so hettens fried beym spinnen / und in der Kuchen gmach.

2.

Der krieg hebt an am morgen / und wert biß in die nacht :/: Die weyber [illegible] und heben an ein schlacht. Und so die schlacht fecht ane, [illegible] das gwand / im streyt sie nackent stane / weil sie zu fechten hand.

3.

Und het ich allweg bare / ein Gülden in der hand :/: Als offt die weyber [illegible] nach flöhen unters gwand. Ich [illegible] ein reicher Knabe / het ein [illegible] der Gulden wolt ich haben / gar bald ein truhen vol.

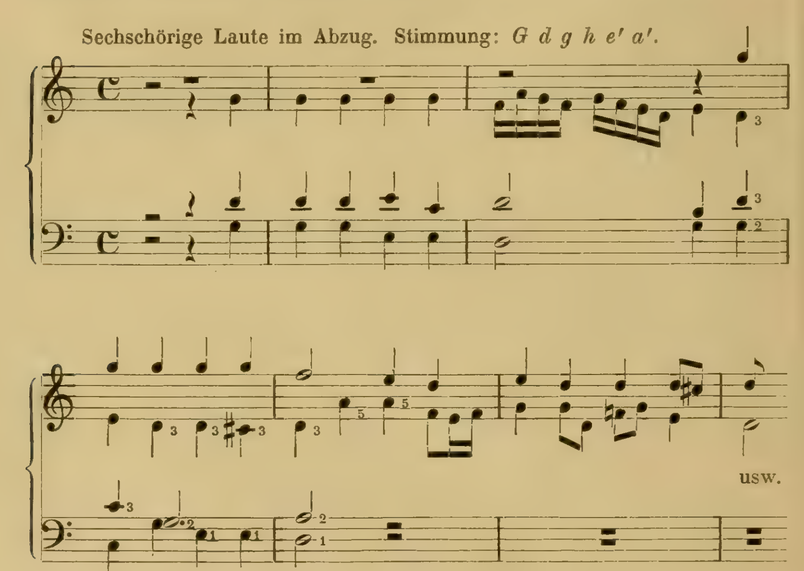
4.

Der [illegible] der kan nit bannen / die flöh so ungehewr :/: Sein Brieff [illegible] der flöh fegfewr Bant er die flöh so böse das sie [illegible] noch gelt lösen / von dem weyblichen [illegible]

D iij

Sebastian Ochsenkun, Tabulaturbuch auff die Lauten. Heidelberg 1558.
(Zu S. 43.)

Um der Übertragung aber auch für den Lautenisten die praktische Bedeutung zu erhalten, können in allen den Fällen, wo ein Ton nicht auf der Saite des nächst tieferen Stammtones erregt werden soll, Zahlen hinzugefügt werden, die die Spielsaite, beziehungsweise den Spielchor angeben. Die Zahl der Chöre und die Stimmung ist vorher festzulegen. Die Übertragung würde damit folgendes Aussehen gewinnen:

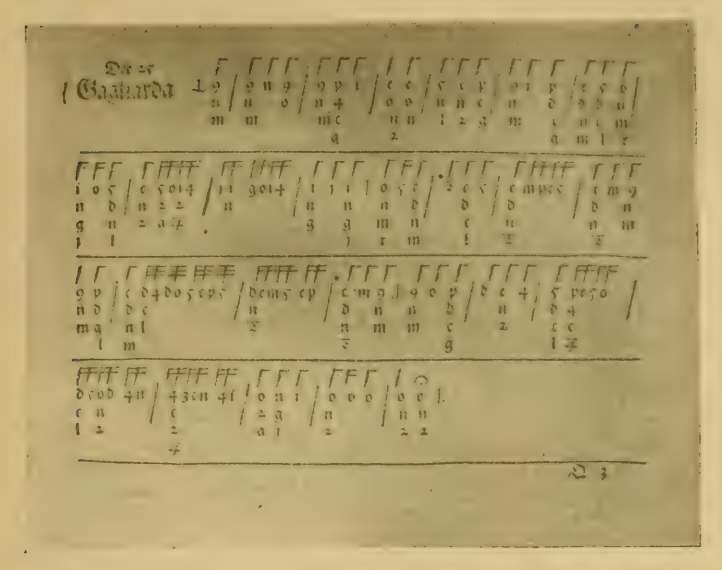


Derselbe Zweck würde auch auf dem Wege erreicht werden, den die »Kommission zum Studium der Lautenmusik und Instrumentaltabulaturen« vorgeschlagen hat und der bereits in dem von Adolf Koczirz innerhalb der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«[1] herausgegebenen Bande »Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert« mit Glück beschritten worden ist, nämlich nicht den Chor, sondern den Bund anzugeben, welcher zur Erzeugung des Tones gegriffen werden muß. Selbstverständlich sind alle konventionellen Zeichen, welche auf Fingersatz, Anschlag, Verzierung und Spielmanier zielen, beizubehalten und ihrer Bedeutung nach zu erklären.

Ein rein instrumentaler Satz beschließe die Ausführungen über die deutsche Lautentabulatur:

---

[1] XVIII. Jahrgang zweiter Teil S. XLVIII ff.



Hans Gerle, Ein Newes sehr Künstlichs Lautenbuch. Nürnberg M.D.LII.

Verzeichnis einiger wichtiger deutscher Lautentabulaturen.

A. Drucke.

1. Sebastian Virdung, Musica getutscht. Basel 1511.
   Basel, Berlin, Innsbruck, Karlsruhe, München, Nürnberg, Wien.
   1554 (68) kam ein niederländischer Nachdruck zu Antwerpen unter dem Titel heraus: Dit is een seer schoon Boecxken om te leeren maken alderhande tabulatueren wten Discante.
   Paris, Bibl. Nat., Haag, Kgl. Bibl.
2. Arnolt Schlick, Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein. Mentz 1512.
   Berlin, Leipzig.
3. Hans Judenkünig, Utilis et compendiaria introductio. Viennae s. a. (um 1515—1519).
   München, Wien.
4. Hans Judenkünig[1], Ain schone kunstliche vnderweisung. Wien 1523.
   Brünn, Brüssel, München, Wien.
5. Martin Agricola, Musica instrumentalis deudsch. Wittenberg 1529.
   Augsburg, Berlin, Brüssel, Einsiedeln, Göttingen, Halberstadt, Leipzig, London, München, Upsala, Wien, Wolfenbüttel.
6. Hans Gerle, Musica Teutsch. Nürnberg 1532, zweite Auflage 1537.
   1532 Berlin, Cöln (Musikhist. Museum von W. Heyer), Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., 1537 Berlin, Paris.

---

[1] Vgl. die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« Jahrgang XVIII, 2 »Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert«, bearbeitet von Adolf Koczirz (Wien 1911), S. XVII ff. und »Sammelbände der IMG.« VI, 237 ff.

7. Hans Gerle, Tabulatur auff die Laudten. Nürnberg 1533.
Cöln (Musikhist. Museum von W. Heyer), London, British Museum.
8. Hans Gerle, Musica vnd Tabulatur. [Nürnberg 1536.
Wien, k. k. Hofbibl.
—— —— Nürnberg 1546.
Berlin, Kgl. Bibl.
9. Hans Gerle, Ein Newes sehr Künstlichs Lautenbuch. Nürenberg 1552.
Berlin, Leipzig, Wien.
10. Ottomar Luscinius, Musurgia. Straßburg 1536.
Berlin, Bologna, Paris, Wien.
11. Hans Newsidler[1], Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch. Nürnberg 1536.
Berlin, Brüssel, Kopenhagen, Leipzig, Liegnitz, München, Nürnberg, Straßburg, Wolfenbüttel.
12. Hans Newsidler, Ein newes Lautenbüchlein. Nürnberg 1540.
Wien.
13. Hans Newsidler, Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein. Das Ander Buch. Ein New künstlich Lautten Buch. Nürnberg 1544.
Karlsruhe, Paris, Bibl. du Conserv. (nur das zweite Buch).
14. Rudolf Wyssenbach, Tabulaturbuch uff die Lutten. Zürich 1550.
Berlin, Kgl. Bibl., Leipzig, Stadtbibl.
15. Hans Jacob Wecker, Lautenbuch von mancherley schönen vnd lieblichen Stücken mitt zweyen lauten zusamen zu schlagen. Basel 1552[2].
Wernigerode.
16. Benedictus de Drusina, Tabulatura continens et selectissimas quasdam Fantasias. Francoforti ad Viadrum 1556.
Leipzig, Stadtbibl.
17. Wolff Heckel, Discant Lautten Buch. Straßburg.
1556 Berlin, Breslau; 1562 Breslau, Dresden, Trier, Wien.
—— Tenor Lautten Buch. Straßburg.
1556 Hamburg; 1562 Berlin, Breslau, Brüssel, Dresden, Wernigerode, Wien.
18. Sebastian Ochsenkun, Tabulaturbuch auff die Lautten. Heydelberg 1558.
Berlin, Breslau, Karlsruhe, Leipzig, München, Wolfenbüttel, London, British Museum, Wien, Univ.-Bibl.
19. Rudolf Wyssenbach, Ein schön Tabulaturbuch auff der Lauten .... auß Welscher Tabulatur fleyssig in Teutsche gesetzt. Getruckt zu zürych bey Jacobo Geßner. 1563.
Dresden, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Wien.
20. Claudio Sebastiani, Bellum musicale. Argentorati 1563. Bl. N_2^r.
Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Göttingen, München, Dresden, Hannover, London, Paris, Kopenhagen u. a. m.

---

1 Ebenda S. XXIII ff. Eine Abschrift des ersten Teils, vermehrt um einige Stücke des zweiten, findet sich in einer aus der Zeit vor 1544 stammenden Pergamenthandschrift der Riks-Bibliothek zu Stockholm.

2 Der »Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn« der Internat. Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892 S. 156, gibt 1570 als Druckjahr des Wernigeroder Exemplars an gegenüber 1552 von Eitner. Norlind (»Sammelbände der IMG.« VII, 179) führt das Werk unter dem Jahre 1552 auf.

21. Bernhard Jobin, Das Erste Buch Newerleßner . . . Lautenstück. Straßburg 1572.
    Berlin, Breslau, Dresden, Karlsruhe, Nürnberg, London, British Museum, Wien.
22. Bernhard Jobin, Das Ander Buch Newerleßner Lautenstück. Straßburg 1573.
    Berlin, Dresden, Karlsruhe, Wien.
23. Matthaeus Waisselius, Tabulatura continens insignes et selectissimas quasque Cantiones. Francofordiae ad Viadrum. Anno M.D.LXXIII.
    Brüssel, Leipzig, München, Wolfenbüttel.
24. Benedictus de Drusina, Tabulatura continens praestantissimas et selectissimas quasque cantiones in usum testudinis a (Melchiore Neusidler) italice invulgatas nunc typis germanicis redditas. Francoforti cis Viadrum 1573.
    Brüssel, Kgl. Bibl.
25. Melchior Newsidler, Teutsch Lautenbuch. Straßburg, Bernhart Jobin, 1574.
    Dresden, München, Wolfenbüttel.
26. Gregorius Krengel, Tabulatura nova. Francofordiae cis Viadrum 1584.
    München.
27. Sixtus Kargel, Lautenbuch viler Newerleßner fleissiger schöner Lautenstück. Straßburg, Bernhart Jobin, 1586.
    Berlin, Breslau, Brüssel. Wien.
28. Matthaeus Waisselius, Tabulatura allerley künstliche Preambuln. Frankfurt a. d. Oder 1591 (1592).
    Lübeck, Nürnberg, Wolfenbüttel.
29. Matthaeus Waisselius, Lautenbuch, Darinn von der Tabulatur vnd Application der Lauten gründlicher vnd voller Unterricht: Sampt außerlesenen Deutdschen vnd Polnischen Tentzen etc. Franckfurt a. d. O. 1592.
    Berlin, Kgl. Bibl.
30. Matthaeus Waisselius, Tabulatura Guter gemeiner Deudtscher Tentze. Frankfurt a. O. 1592.
    Wolfenbüttel.

Mit den Waisselius'schen Werken schließen nach meiner Kenntnis die deutschen Lautendrucke ab. Die folgenden Werke eines Matth. Reymann 1598, eines Joh. Ruden 1600, eines Fuhrmann und Mertel 1615 bedienen sich bereits der französischen Tabulatur.

B. Handschriften.

Basel, Univ.-Bibl. *Ms. F X 11.*

—— *Ms. F IX 23.* Ludovicus Iselin's Lautenbuch von 1575.

Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, Tabulatur Nauclerus-Bacfarc.

Berlin, Kgl. Bibl. Anhang von Rudolff Wyssenbach's Tabulaturbuch von 1550 mit Sätzen von C. Neusidler (*Mus. ant. pract. W. 510*).

—— Tabulaturfragment des 16. Jahrh. mit deutschen Liedern und ital. Tänzen. *Mus. Ms. 40161.*

—— Tabulatur des 16. Jahrh. mit deutschen und franz. Liedern, lat. Motetten und Tänzen. Genannt sind als Komponisten Felix Lutinist und Ludwig Blanckenheim (*Mus. Ms. 40154*).

Berlin, Kgl. Bibl. Joh. Nauclerus *Ms.* (1615, *Mus. Ms. 40141*).

Charlottenburg, Kgl. Hochschule für Musik *Ms.* Grässe (1588).

Danzig, Stadtbibl. *Ms. 4021* Tänze von David Pohl, Stock, P. Apfel, Hamm u. a.

Dresden, Kgl. Bibl. *Ms. B 1030.* Tabulatur des Joachim von Loss.

Karlsruhe, Großherzogl. Hofbibl. Handschr. Anhang an Sammelband Ochsenkun-Jobin. (Anfang des 17. Jahrh.)

Kopenhagen, Kgl. Bibl., Thottske-Sammlung Nr. *841*[1] in 4° (Petrus Fabritius-Lautenbuch).

Leipzig, Stadtbibl. *Ms.* vom Jahre 1619. Lautenbuch des Albert Dlugorai mit Sätzen von Raphael de Viola, Gregor (Hovet), A[lbert] D[lugorai], Reymann, Otto, Engelmann, Joh. Klipstein, Dr. Jakob Schultes.

Liegnitz, Bibl. Rudolfina *Mss. 98—101* mit intavolierten Sätzen von Meistern des 16/17. Jahrh.

München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Ms. 267* (lat. Motetten von Consilium, Gombert, Hans D. v. Mentz, H. H. Herwart, Josquin, Jannequin, La Fage, Ludw. Senfl teils in deutscher, teils in ital. Tabulatur).

—— *Mus. Ms. 272* (Tänze und Lieder).

—— *Mus. Ms. 1512.*

—— *Mus. Ms. 1627* (lat. Motetten und franz. Lieder; an Autoren sind genannt: Dambert, Orl. di Lassus, Melch. Neusidler, Jo. Richafort, Cipriano de Rore, Sandrin, de Silva und Willaert.

—— *Mus. Ms. 2987.*

Prag, Fürstl. Lobkowitz'sche Bibl. Lautenbuch des Nicolaus Schmall von Lebendorf (1613).

Wien, k. k. Hofbibl. *Ms. 18688* (Lautenbuch des Stephen Craus aus Ebenfurt)[2].

—— *Ms. 19259*[3].

—— *Ms. 19374.*

Zwickau, Ratsbibl. Kat. Nr. *50.*

Über das Jahr 1619 hinaus vermag ich keine deutsche handschriftliche Lautentabulatur nachzuweisen. Aber doch müßte sie noch längere Zeit gepflegt worden sein, soll die allerdings vorsichtig angebrachte Nachricht bei Baron auf Richtigkeit beruhen, daß der 1608 geborene und in Nürnberg wirkende Melchior Schmidt der erste gewesen sei, »welcher die alte teutsche *Tabulatur* samt allen andern Verwirrungen abgeschafft und bey der wegen sonderbahrer Kürtze und Deutlichkeit sehr beliebten Italiänischen geblieben«[4].

---

[1] Siehe die Studie von Joh. Bolte im »Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung« XIII (1887) S. 55 ff.

[2] Vgl. in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« Bd. 37 S. XLV f. die Beschreibung von Koczirz.

[3] Siehe ebenda S. XLVIII.

[4] Ernst Gottlieb Baron's »Untersuchung des Instruments der Lauten« (Nürnberg, Johann Friederich Rüdiger, 1727) S. 65.

Die italienische Lautentabulatur.

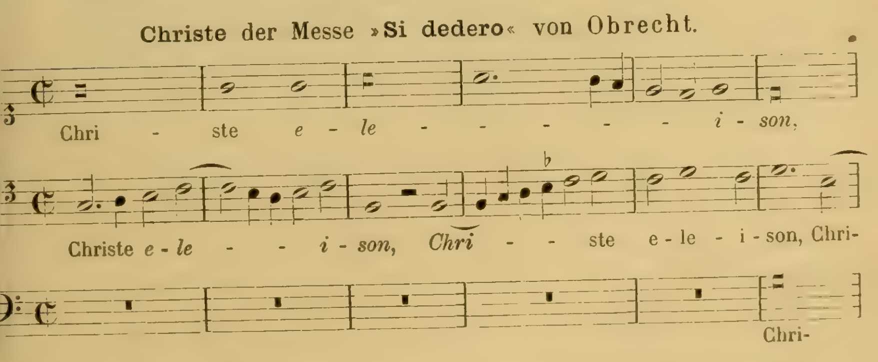
Charakterisiert die deutsche Lautentabulatur jeden Bund durch einen besonderen Buchstaben, so stimmen alle andern Lautentabulaturen darin überein, daß die Bundfortschreitungen aller Saiten in entsprechender Weise bezeichnet werden. Linien werden als Abbilder der Saiten gebraucht und auf ihnen die zu greifenden Bünde durch Zahlen oder Buchstaben vermerkt.

Die italienische Tabulatur wendet ein System von sechs Linien an, bei denen die oberste der tiefsten Saite entspricht:

Contrabasso
Bordone
Tenore
Mezzana
Sottana
Canto

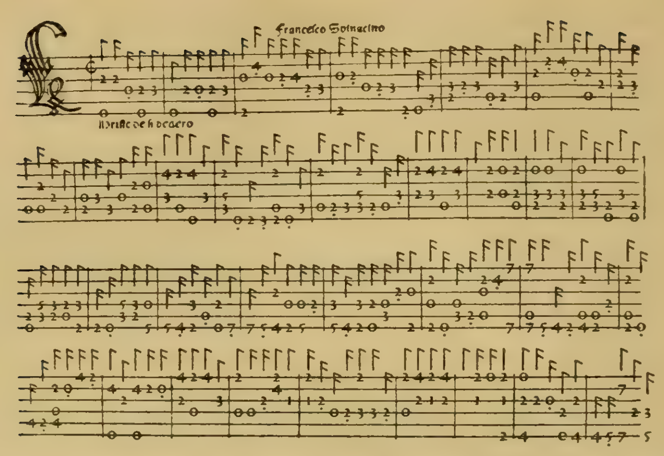
Gegen Ende des 15. Jahrhunderts scheint noch die fünfchörige Laute in der Stimmung *G c e a d'* die Grundlage gebildet zu haben. Als Zeuge hierfür sei Ramis de Pareia mit seiner »Musica practica«[1] aus dem Jahre 1482 angerufen. Sehr bald muß sich aber die sechschörige Laute in der Stimmung *G c f a d' g'* durchgesetzt haben. Dieser Akkord ergibt sich auch, wenn man z. B. das in den frühsten Lautendrucken Petrucci's erhaltene anonyme »Christe de si dedero«, einen Satz von Jacob Obrecht, mit der in der Gesamtausgabe[2] mitgeteilten vokalen Vorlage vergleicht. (Siehe das Faksimile S. 52.)

Christe der Messe »Si dedero« von Obrecht.



[1] lib. I cap. VI (Neuausgabe Wolf [Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901] S. 16f.): Utuntur autem nunc quinque sic dispositis, ut grossior in tota sua extensione sonet tono sub proslambanomeno, quod dicimus Γ ut, secunda parhypate hypaton diatessaron distans ab ea, tertia hypate meson ditono altior ista; sed quarta mesen pronuntiet, quinta paraneten diezeugmenon, sive netes synemmenon sonum emittat, diapason et diapente.

[2] Werken van Jacob Obrecht uitgegeven door Prof. Dr. Johannes Wolf (Amsterdam, G. Alsbach & Co.; Leipzig, Breitkopf & Härtel). Twaalfde Aflevering S. 4 ff.



Petrucci, Intabulatura de Lauto. Libro secondo. Venetiis 1507. Fol. 4r.

Noch Cerreto[1] führt 1601 die Stimmung *G c f a d' g'* als Normalstimmung an. Die leere Saite wird mit 0, jede Fortschreitung um einen Bund, d. h. um einen Halbton, durch Fortschreiten in der Zahlenreihe um eine Zahl ausgedrückt. In

G ———
c ———
f —0—
a —3—
d' —3—
g' —2—

bedeutet z. B. 0 die leere *f*-Saite, 3 den dritten Bund auf der *a*-Saite, also *c'*, die nächste 3 den dritten Bund auf der *d'*-Saite, also *f'*, und 2 den zweiten Bund auf der *g'*-Saite, also *a'*. Der ganze Akkord erklingt demnach als

a'
f'
c'.
f

Wie bei der deutschen Orgeltabulatur die Rhythmen der in Buchstaben aufgezeichneten Stimmen mit Hilfe von Mensuralnoten festgelegt werden, deren Körper dann im Laufe der Entwickelung zusammenschrumpft, so sind diese beiden Typen auch in der italienischen Tabulatur, aber nebeneinander zu verfolgen. Bald bilden Noten, bald nur Notenhälse und Fahnen das Zeichenmaterial der Rhythmik. Die ältesten Dokumente der italienischen Lautenmusik, welche 1507—1509 aus der Offizin Ottaviano dei Petrucci's hervorgingen und Tabulaturen von Spinacino, Ioanambrosio Dalza und Franciscus Bossinensis umfassen, gebrauchen für die semibrevis |, für die minima ⌈, für die semiminima ⚑, für die fusa ⚑ und für

1 »Della Prattica Musica vocale et strumentale« (Napoli MDCI) S. 315.

die semifusa ≷. Daneben erwähnen sie noch Zeichen der Proportion ⸮ P P = und β β = P sowie ⸢ ⸢ ⸢ ⸢ ⸢ = und ⸢ ⸢ = ⸢ .

Die Zählung der Bünde reicht bis 12; die letzten drei gelangten, um Irrtümern vorzubeugen, mit den römischen Zahlen x ẋ ẍ zum Ausdruck. Griffe mit einem Punkt unter dem Buchstaben wurden von unten nach oben, Griffe ohne Punkt von oben nach unten angeschlagen.

Der kleine Traktat, welcher uns diese Kenntnisse vermittelt, sei als ein wichtiges Dokument der Lautenkunst hier im Faksimile und in einer Übersetzung mitgeteilt:

Regola per quelli che non sanno cantare.

Prima deue intẽdere che in la presente intabulatura sonno sei ordine de corde como in lo lauto. La linea de sopra e per el contrabasso e cosi va seguitando per ordine. Le qual se hano a tochare in li lor tasti secõdo sonno in essi signati li numeri. Quando sera signato .0. significa che se tocha quella corda doue e tal signo voda. Et quando e signato .1. se mette el deto in lo primo tasto: e cosi del resto de li numeri. Et per che a signar .10.11.12. per esser doi lettere possea far confusione e sta messo per .10. x .per.11 ẋ .per.12. ẍ. E anchora da sapere che le cose che sonano per hauer la sua perfectione le botte nõ se dano equali per tanto sonno sta facte supra li ditti numeri li infrascripti signali: li quali sonno segni de note reducte in tal forma: accioche etiã quelli che nõ sanno cantar possino anchora loro participar de tal virtu: liquali si se accomodaranno a seguir tal mesura sonaranno tutte le cose intabulate perfectissimamente. Questi sonno li segni [Zeichen] El primo significa la mesura che deui seguir: la qual bisogna pigliarla si larga che in quel tempo tu possi dare le botte del numero diminuito: per che lo secondo segno vale per la mita del primo. El terzo per la mita del secondo. El quarto per la mita del terzo. El quinto per la mita del quarto. Et quado tu trouerai uno ponto apresso al primo ouer al secondo segno quel tal ponto vale per la mita de quel segno apresso [Zeichen] al qual e messo. Sonno anchora certi [Zeichen] segni de mesura che se dimãdano segni de proportione che sonno [Zeichen] questi. [Zeichen] tre del primo vale tanto quanto questo [Zeichen] El secondo per la mita del primo. [Zeichen] Sono et de altra sorte [Zeichen] de li quali el secondo vale per la mita del primo: e cinque del secondo vale per uno tal segno [Zeichen] Item nota che tutte le botte sonno senza ponto de sotto le danno in giuso quelle dal ponto se dano in su: excepto quado sonno piu de una che se pizzichano non obstante de sotto el ponto che bisogna darle tutte in su.

Regula pro illis qui canere nesciunt.

Intelligẽdum est primo quod in presenti intabulatura sunt sex ordines cordarum prout in lauto. Suprema linea stat pro contrabasso et sic per ordinẽ. Que debent tangi in suis tastis prout numeri in ipsis signatũ. Quando inuenies .0. tangitur corda illa vacua et quando inuenies .1. tangitur in primo tastu: et sic de singulis. Aduerte quod isti numeri sunt signati per unas litteras: tamen .10. 11. 12. sic x ẋ ẍ. Et quia cãtilene ut habe[Zeichen]ant earum perfectionẽ voces non debent esse equales: ideo inuenta sunt infrascripta signa que sunt loco notarum [Zeichen] quorum primum valet pro semibreui: secundum pro minima: et sic de singulis. Et sic secundum valet pro medietate [Zeichen] primi: tertium pro medietate secundi [Zeichen] et sic per ordinẽ. Sunt et quedã signa que dicuntur signa [Zeichen] proportionum: et sũt ista. [Zeichen] tria ex primo ponuntur pro isto [Zeichen] et secundũ [Zeichen] pro medietate primi. Sunt et alia huiusmodi [Zeichen] quorum secũdum valet pro medietate primi: et quinque ex secundo pro tali [Zeichen] Item sciendo quod quando inuenies punctum sub littera illa corda debet moueri sursum omnes alie deorsum. Soli Deo Laus honor et gloria.

Tabula.					
		Harai tre amours	xv.	La mignonne	xliii.
		Helogeron nous	xxiiii.	Malor me bat	xviii.
Agnus de ut re mi fa sol la	v.	Je ne cuide	iii.	Mon mari ma defame	xxiii.
Alenregretz	xii.	Je ne demande	ix.	Marguerit	xxvi.
Amours amours	xxii.	Jay pris amours	xiii.	Motetto o dulcis Iesu	xxvii.
Bergerette sauoyene	ii.	Je ne fay cont dames	xlii.	Mater patris & filia	xxxiii.
Bassadanza	xxxi.	In pace	xlv.	Palle de Isach	xvi.
Christe de si dedero	iiii.	Kyrie de les armes	xxv.	Pensif mari	xxxvi.
Cent mil escus	xvii.	Leure et venue	x.	Si dedero	xxix.
Coment peult auoyr ioye	xix.	Le souenir	xiiii.	Si lay vey	xli.
Dung aultre amer	xx.	Lome bani	xxxv.	Tandernaken	vii.
Fortuna desperata	xxxviii.	La stangetta	xxxvii.	Recercare Numero diece	

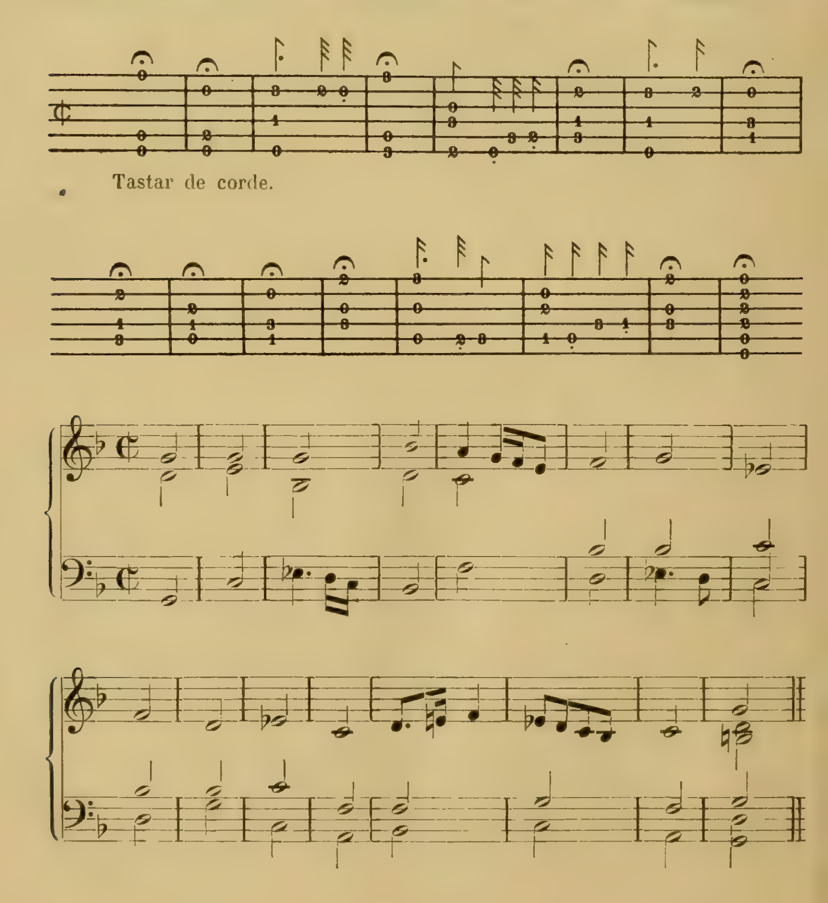
Petrucci, Intabulatura de Lauto. Libro secondo. Venetiis 1507. Fol. *1ʳ*.

Regel für die, welche nicht singen können.

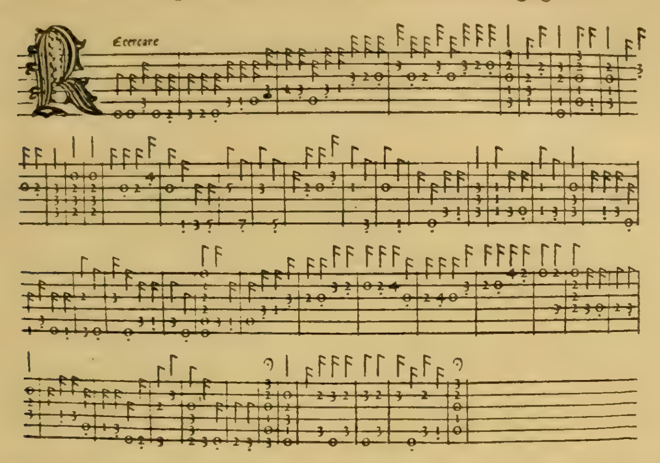
Zuerst mußt du darauf achten, daß in der folgenden Tabulatur wie auf der Laute sechs Saitenreihen vorliegen. Die oberste Linie entspricht dem contrabasso und so der Reihe nach weiter. Diese sind in den mit Zahlen bezeichneten Bünden anzuschlagen. Bei 0 wird die Saite, auf welcher sie sich findet, leer angeschlagen. Bei 1 erklingt sie bis zum ersten Bunde und entsprechend bei den übrigen Zahlen. Und da die Bezeichnung mit 10. 11. 12. der beiden Zahlen wegen Verwirrung anrichten kann, ist 10 durch x, 11 durch ẋ und 12 durch ẍ ersetzt worden. Damit nun das, was klingt, auch Vollkommenheit besitzt, muß man wissen, daß die Schläge nicht alle gleich sind, und daß aus diesem Grunde über den besagten Zahlen die unten angefügten Zeichen hinzugetan worden sind; das sind Zeichen von Noten, die in diese Form gebracht worden sind, damit auch jene, welche nicht zu singen vermögen, doch ihre Bedeutung erfassen können. Wenn diese sich daran gewöhnen werden, so die Mensur auszuführen, wird alles Intavolierte aufs vollkommenste klingen. Das sind die Zeichen: | ⸢ ≍ ≷ ≷. Das erste bezeichnet die Mensur, welche man beachten muß und welche man so breit zu nehmen hat, daß man

in jener Zeit die Schläge der kleineren Werte auszuführen vermag; denn das zweite Zeichen gilt nur die Hälfte des ersten, das dritte die Hälfte des zweiten, das vierte die Hälfte des dritten und das fünfte die Hälfte des vierten. Wenn sich ein Punkt hinter dem ersten oder dem zweiten Zeichen findet, so gilt dieser die Hälfte des Zeichens, bei dem er gesetzt worden ist. Es gibt auch gewisse Mensurzeichen, die Proportionszeichen genannt werden, nämlich: ᑭ ß. Drei vom ersten entsprechen dem Werte von ; das zweite gilt die Hälfte des ersten. Es gibt auch noch andere ⌐| ⌐; von ihnen gilt das zweite die Hälfte des ersten. Vom zweiten gehen fünf auf ein solches Zeichen . Beachte weiter, daß alle Schläge ohne darunterstehenden Punkt nach unten und alle mit Punkt versehenen nach oben gerichtet sind. Ausnahme bildet nur der Fall, daß mehr als eine Note vorhanden ist, die abgestoßen werden, und kein Punkt da ist, der es nötig macht, sie alle nach oben anzuschlagen.

Ein kurzes Beispiel aus dem vierten Buche der »Intabulatura de Lauto« Petrucci's veranschauliche diese Art der Tabulatur:



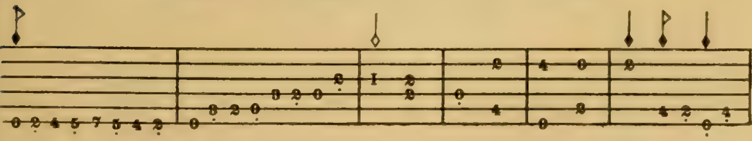
Ein zweites Beispiel sei nur im Faksimile beigegeben:
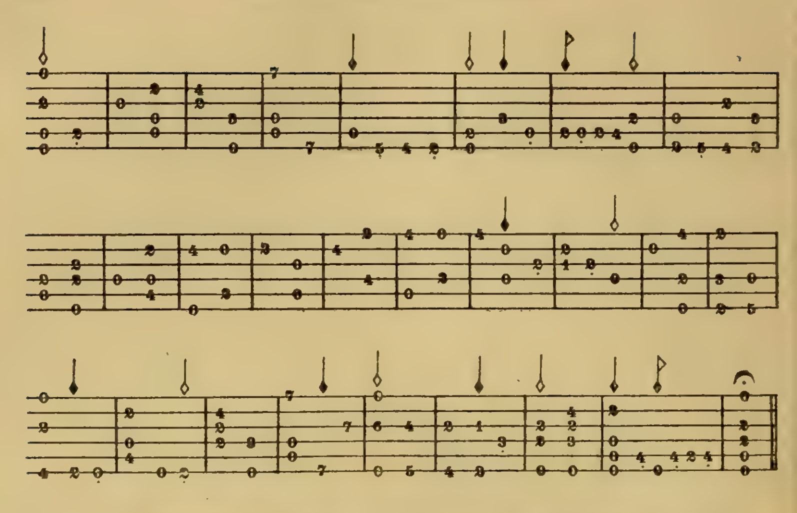


Petrucci, Intabulatura de Lauto. Libro primo. Venetiis 1507. Fol. *46*ᵛ.

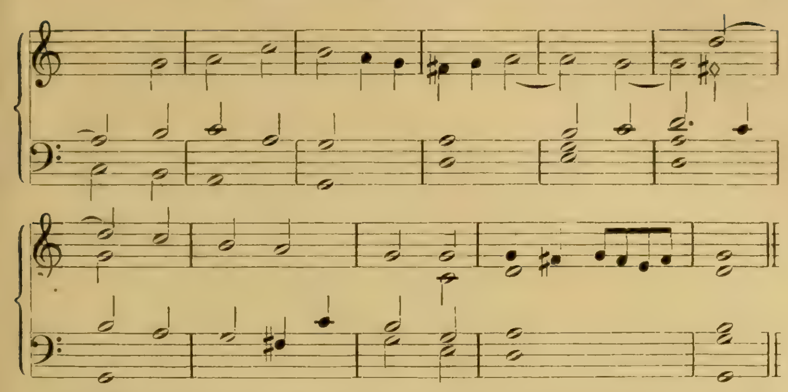
Die andere Art der rhythmischen Bezeichnung begegnet uns, um einige Belege zu geben, bei Francesco Milano in seiner »Intabolatura di Liuto« vom Jahre 1536, bei Antonio Casteliono (»Intabolatura de Leuto« 1536), Melchior de Barberiis (»Intabulatura di Lautto« 1546), Simone Molinaro (»Intavolatura di Liuto« 1599), Jean Paul Paladin, »Livre de Tablature de Luth« (Lyon, Simon Gorlier, 1560), Valentin G. Bacfarc (»Harmoniarum musicarum tomus primus« 1565), Scipione Cerreto (»Della prattica musica vocale et strumentale« 1601), Cesare Negri (»Gratie d'amore« 1602, »Nuove Inventioni di Balli« 1604), Philipp Hainhofer 1603, Giov. Francesco Anerio (»Gagliarde« [1607]), Pierre de Pouille (»Tabulatura de leuto« 1609), Pietro Paolo Melii da Reggio (»Intavolatura di Liuto attiorbato« 1616). Gewöhnlich entsprechen den Zeichen ⌐ ⌐ ⌐ ⌐ die Noten ◇ ◇ ◆ ◆ ◆. Für gleiche Rhythmen wird das Zeichen nur einmal an den Anfang der Wertreihe gesetzt. Ein Beispiel von Francesco da Milano aus einem Mailand 1536 datierten Kodex belege diese Praxis rhythmischer Zeichengebung:

Tochata Del Diuino Franc. da Milano.
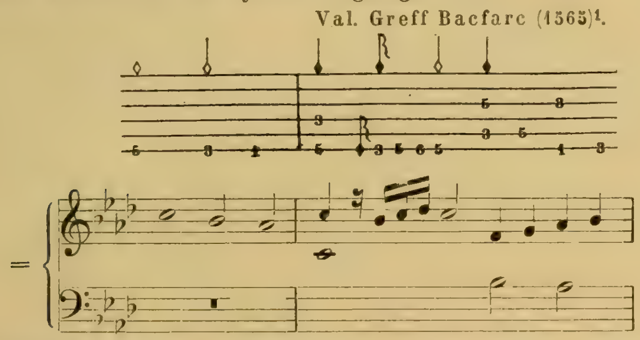




Toccata del divino Francesco da Milano.
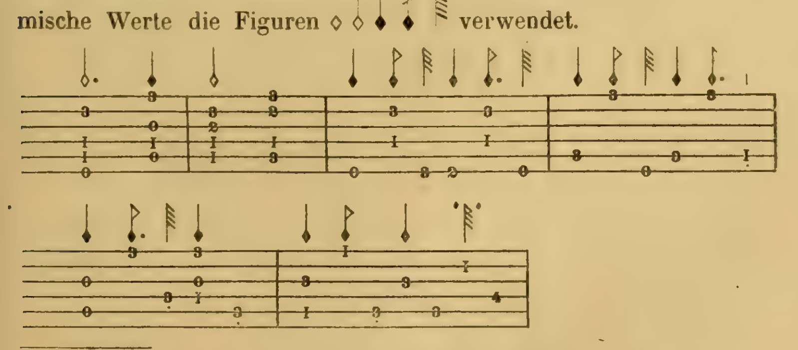


Zur Bezeichnung der Pausen werden die entsprechenden rhythmischen Zeichen in das System eingefügt, z. B.:

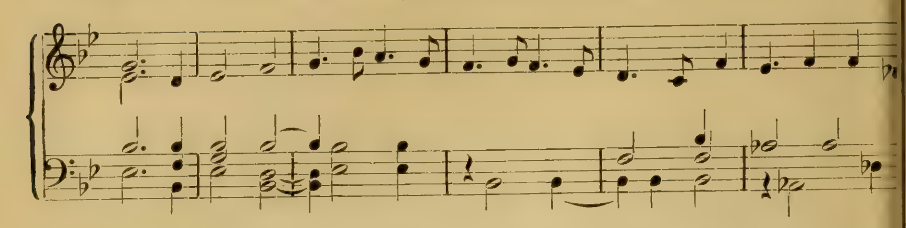
Val. Greff Bacfarc (1565)[1].



Beide rhythmische Zeichensysteme durchdringen sich in der »Intavolatura di Lauto dell' eccellente Pietro Paolo Borrono da Milano. Libro ottavo« (Venedig 1548). In dieser Sammlung von Pavane, Saltarelli, Fantasie und Canzoni Francesi sind als rhythmische Werte die Figuren ◇ ◇ ◆ ◆ ≋ verwendet.



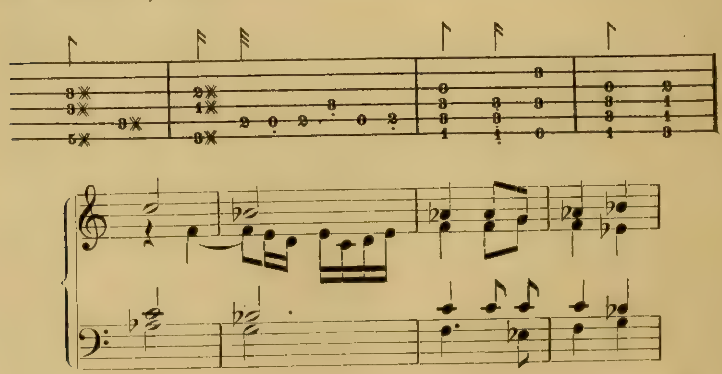
[1] Bibl. Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).



Auch das Berliner *Ms. Mus. Z 32* zeigt eine ähnliche Vermischung der beiden rhythmischen Zeichensysteme[1].

Geht die Laute über die Sechschörigkeit hinaus, so werden die Bünde einer siebenten über das Griffbrett laufenden Saite auf einer Hilfslinie oberhalb des Liniensystems zur Darstellung gebracht. Scipione Cerreto zieht in seiner »Prattica musica vocale et strumentale« (Napoli 1601) für eine achtchörige Laute, deren Saiten alle über das Griffbrett laufen, gleich ein System von acht Linien aus. Handelt es sich aber um eine siebente, achte, neunte, zehnte bis vierzehnte am Rande entlang laufendende Bordunsaite, so dienen die über das Liniensystem gesetzten Zahlen 7, 8, 9, x, 11, 12, 13, 14[2] zur Kenntlichmachung dieser nur leer erklingenden Saiten.

Das Aushalten eines Tones über den Einsatz eines folgenden hinaus wird durch ein Sternchen (×) oder ein Doppelkreuz (⋇) hinter der Zahl bezeichnet. Antonio Rotta (»Intabolatura de Lauto«, Venetiis MDXLVI) notiert z. B.:



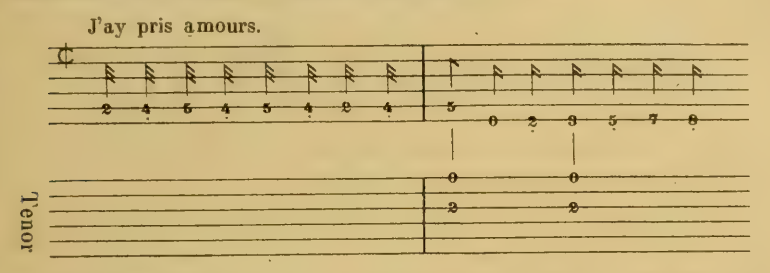
Ähnliche Stellen finden sich bei Melchior de Barberiis, Bianchini (1546), Simon Gintzler (1547) und anderen. Häufiger ist

[1] Vgl. z. B. die Seiten 89, 118 ff. und 144 ff.

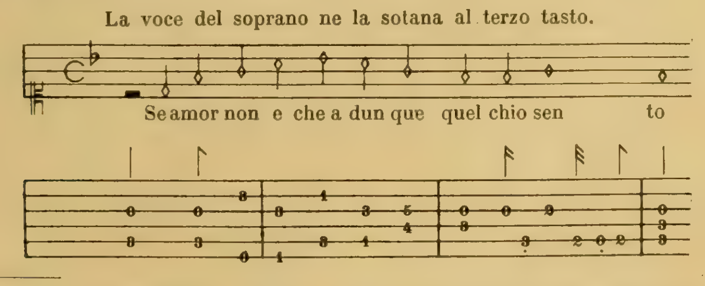
[2] Mit vierzehn Chören operiert z. B. die Tabulatur des Germanischen Museums zu Nürnberg *Ms. 33748, VIII.*

die Anwendung des Kreuzes. Verwiesen sei nur auf Vincenzo Galilei in seinem »Fronimo« aus dem Jahre 1584.

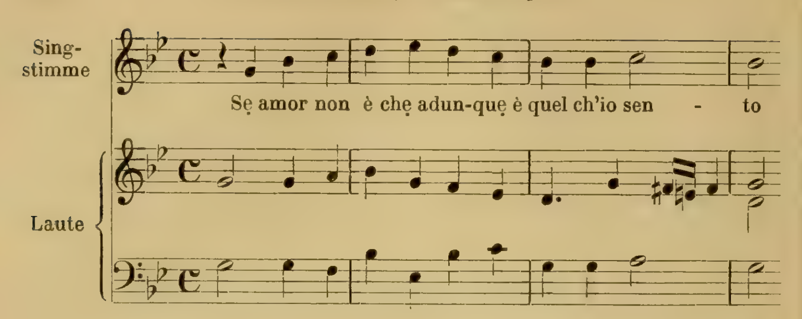
Gewöhnlich genügt ein einziges Liniensystem für die Aufzeichnung des ganzen Lautensatzes. Dann und wann benutzt aber Spinacino für die Oberstimme eines Stückes ein zweites oberhalb des Linienverbandes der übrigen Stimmen gelegenes, z. B.:



Beim Zusammenwirken von Gesang und Laute wird die Singstimme, wenn sie vom Lautenpart losgelöst ist, auf einem besonderen Liniensystem in mensuralen Werten aufgezeichnet. Um der Anwendung von Akzidentien aus dem Wege zu gehen, wird die Singstimme in möglichst einfacher Lage notiert und meist durch einen Hinweis mit dem Lautenpart in Beziehung gebracht[1]. Zum Verständnisse dieser Hinweise ist es nötig, sich die Bezeichnungen der Lautensaiten gegenwärtig zu halten. Heißt es z. B. (Akkord *A d g h e' a'*): »La voce del soprano ne la sotana al terzo tasto«, so ist damit die Übereinstimmung des Anfangstones der Singstimme mit dem aus dem Griff des dritten Bundes der sottana (*e'*) resultierenden Tone *g'* ausgesprochen:



[1] Vgl. nur die Tabulaturen von Franciscus Bossinensis (Venetiis per Oct. Petrutium 1509), die »Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto« (s. a., nach dem Druckprivileg zwischen 1513—1521), die »Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto et Willaert« (1536), Brüssel Kgl. Bibl. *Ms. 704* (anc. 8750), die »Nuove inventioni di Balli di Cesare Negri« 1604 und die »Gagliarde a quattro voci intavolate per sonare sul cimbalo et sul liuto« des Giov. Franc. Anerio.
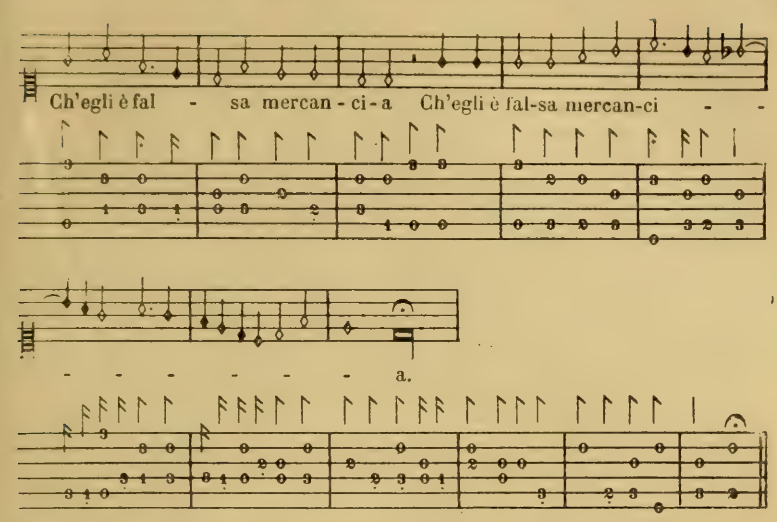


Ein anderes Beispiel von Marchetto Cara sei zur Übung ganz in der Originalaufzeichnung beigegeben:

M(archetto) C(ara).

Francisci Bossinensis opus (Venetiis 1509).

La voce del soprano al terzo tasto de la sottana
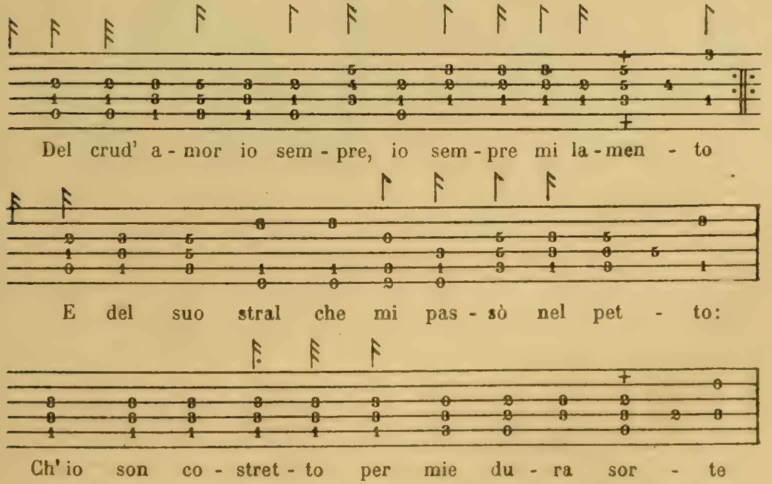
Jo non com - pro più spe - ran - za Ch' e-gli è fal - - - sa mercan - ci - a A dar sol at-ten-do vi - a Quel-la po - ca che m'a - uan - za. Jo non com - pro più spe - ran - za

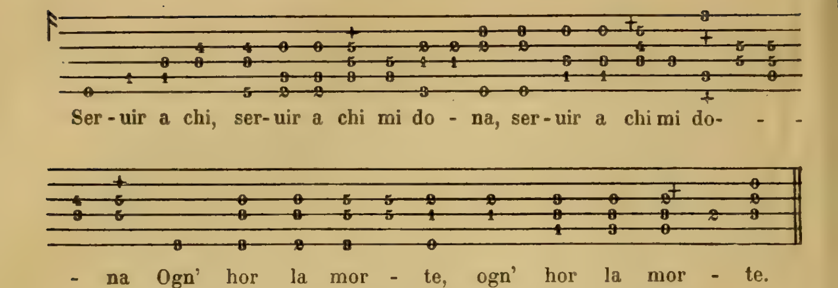


Cara un tempo la comprai,
Hor la vendo a bon mercato
E consiglio ben che mai
Non ne compri vn suenturato,
Ma piu presto nel suo stato
Se ne resti con constanza. Jo non

El sperare è come el sogno
Che per più riesce in nulla.
El sperare è proprio il bisogno
De chi al vento si trastulla.
El sperare souente anulla
Chi continua la sua danza. Jo non

Aber wie unsere Zeit, so kannte auch die alte den Liedsatz, bei dem die Singstimme als Oberstimme in die Begleitung einbezogen wird. Aus der Florentiner Handschrift Bibl. Naz. Centr. *XIX 168* sei ein villanellenartiges Beispiel mitgeteilt:





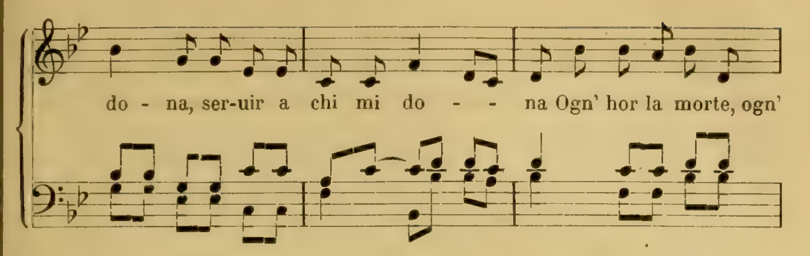
Ne la notte, ne 'l di fin ha 'l tormento.
Cosi mi strigge et mai prendo diletto,
Ch' io son costretto per mia dura sorte
Seruir etc.
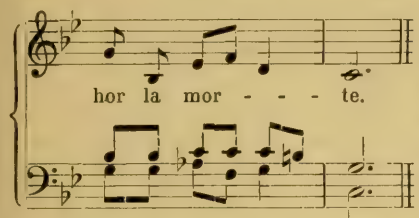
Ma spero presto uscir di tanto stento
E di mutar un' altra fantasia.
Anima mia lascia te di seruire,
Anchor ch' io sappia certo di morire.

Del crud' a - mor io sempre, io sempre mi la-men - to

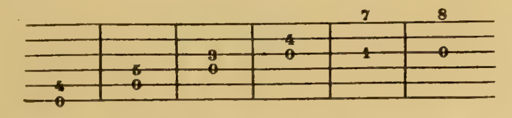
E del suo stral che mi pas-so nel pet - to Ch'io son co-

stretto per mie du - ra sor - te Seruir a chi, ser-uir a chi mi





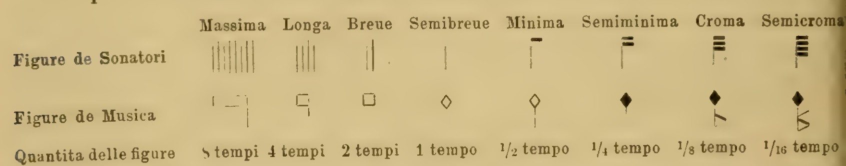
Die italienische Normalstimmung der Laute *G c f a d' g'* kann wie bei den Deutschen durch den »Abzug«, den »bordone descordato« modifiziert werden. Daneben kommen aber noch eine ganze Reihe anderer Stimmungen vor. Paladin erwähnt in seinem »Livre de Tablature« (Lyon 1560) die *G*-, *A*-, *c*- und *d*-Stimmung, und Vincenzo Galilei gibt in seinem »Fronimo« (1584) noch *E*, *F*, *H*, *c* und *d* als Ausgangspunkte der Quart-Terz-Stimmung an. Werden ganz abweichende Stimmungen zugrunde gelegt, so dient der accordo, die cordatura oder accordatura der Orientierung. So stehen wir z. B. bei Jan Maria da Crema in seiner »Intabolatura de Lauto Libro primo« (Venezia, Ant. Gardano, 1546) folgender accordatura gegenüber:



Diese zeigt uns verschiedene Griffe, welche im Gleich- oder Oktavklange miteinander stehen. Nehmen wir für den bordunus 8 den Ton *E* an, so drückt die darunter vermerkte Null aus, daß die leere dritte Saite mit der 8 im Oktavverhältnis steht, also als *e* erklingt. Die Zahl 7 entspricht demnach dem bordunus *F*, denn ihr Klang soll dem Griff des ersten Bundes auf der dritten Saite (*e*) gleichkommen. Das *e* soll aber auch mit dem Griff des vierten Bundes auf der zweiten über das Griffbrett laufenden Saite gleichkommen, diese muß also in *c* gestimmt sein. Da weiter der dritte Bund auf der dritten Saite mit der vierten leeren Saite als unisonus erklingen soll, so erkennen wir hieraus die Stimmung der vierten leeren Saite *g*. Der Griff ihres fünften Bundes soll den Gleichklang mit der leeren fünften Saite bringen, die demnach in *c'*

gestimmt sein muß. Greifen wir auf ihr den vierten Bund, so erhalten wir den Klang der sechsten leeren Saite. Unbestimmt bleibt bei dieser accordatura die Stimmung der tiefsten über das Griffbrett gehenden Saite, die aber offenbar *G* sein soll, so daß sich als Akkord *E F G c e g c′ e′* ergibt. Noch willkürlicher ist z. B. die cordatura del Signor Paolo Virgo, welche uns als *A H c d f h g d′ e′* überliefert wird. Für die 12chörige Laute gibt uns ein Nürnberger Manuskript die Stimmung *B C D Es F G* | *A d g b d′ f′*, und Pietro Paolo Melii da Reggio (»Intavolatura di Liuto attiorbato«, Ven. 1616) operiert für die 13chörige Laute mit dem Akkord *G As B C D Es F G c f a d′ g′*.

Über das Absetzen eines »en musique« notierten, d. h. in Mensuralnoten aufgezeichneten Stückes auf die Laute, besitzen wir einen wertvollen Traktat des Rev. Don Bartholomeo lieto Panhormitano[1] mit dem Titel »Dialogo quarto di musica dove si ragiona sotto un piaceuole discorso delle cose pertinenti per intauolare le opere di Musica esercitarle con uiola a mano ouer Liuto con sue tauole ordinate per diuersi gradi alti et bassi« (Napoli, Mathio Cancer, M.D.LIX). Er gibt zuerst einen Überblick über die Zeichen der Mensuralmusik, die ihnen bei den Instrumentisten (sonatori) entsprechenden Figuren und ihre Werte:



Kurze Bemerkungen orientieren über die noch gebräuchlichen Ligaturen und die Bedeutung der Schwärzung der Noten. In das für die Tabulatur nötige Sechslinien-System zeichnet er mit Hilfe des Taktstriches so viele caselle, so viele Fächer ein, wieviele tempi oder compassi vorliegen. Die Spieltechnik verhindert zuweilen, alle Töne einer Partitur zu berücksichtigen. Um aber keine wesentlichen Konsonanzen fallen zu lassen, rät der Verfasser[2], die Tabu-

[1] Ich benutzte das Exemplar der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

[2] Primieramente intavolareti il Canto et puoi il Basso, over prima il Basso et puoi il Canto et dopo questi intavolate l' Alto, ò Tenore et sopra questi siate vigilanti et si u' accorgete d' alcuni Tasti scomodi, non li intavolate et questo osservate, accio non leuate l' aria al' opera. Perche si uoi lasciate alcun Tasto del Basso, ô Canto, stroppiaresti l' opera; et quando uolesseuo affatigarve di ricercar il suono d' un Tasto d' una Corda in un' altra, per sonare l' opere di quella perfettione che l' ha composta il compositore, per quanto

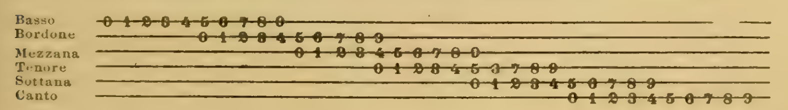
latur bei der Oberstimme zu beginnen und den Baß folgen zu lassen oder umgekehrt. Erst wenn diese beiden Stimmen ihren Niederschlag gefunden haben, soll zu dem Absetzen der Mittelstimmen geschritten und hierbei auf bequemes Spiel geachtet, der Ton bald auf dieser, bald auf jener Saite gegriffen werden. Mit Hilfe einer Tabelle zeigt er, daß einzelne Töne auf zwei und drei Saiten erzeugt werden können. Synkopen sind nur in ihrem ersten Teile bis zum Taktabschluß zu notieren und im folgenden Takt durch freien Raum zu markieren.

Schließt sich die italienische Tabulatur im allgemeinen einem System von sechs Linien an, so kennt doch z. B. Cerreto in seiner »Prattica musica vocale et strumentale« (1601) für die achtchörige Laute auch ein Achtliniensystem, das den leeren Saiten *C D G c f a d' g'* entspricht. Doch gewinnt dies kaum größere praktische Bedeutung.

Das Wirken der italienischen Lautentabulatur erstreckt sich auf rund 150 Jahre. Mit den Lautendrucken Petrucci's 1507 tritt die italienische Tabulatur in unsern Gesichtskreis, um mit der Wolkenstein-Tabulatur aus der Zeit um 1656 wieder aus demselben zu verschwinden, nachdem der Druck bereits 1616 mit der »Intavolatura di Liuto attiorbato« des Pietro Paolo Melii da Reggio sein Ende erreicht hatte. Es ist dies um so seltsamer, als 1601 Scipione Cerreto in seiner Schrift »Della prattica Musica vocale et strumentale« die »intavolatura del zero« noch als allgemein gebräuchlich bezeichnet. 1628 schreibt Vincenzo Giustiniani[1]: Das Spiel der Laute war früher sehr im Schwange. Dieses Instrument hat man aber fast ganz aufgegeben, seitdem die Theorbe in Gebrauch kam; denn diese ist geeigneter für den, der nur mittelmäßig und mit schlechter Stimme singt, und ist allgemein gern angenommen worden,

---

sia possibile, dalla parte mia, non si manchera farue per una Tauola lo rincontro, ouer l' unita d' un suono fra le Corde. Eccolo qui:



[1] »Era anche per il passato multo in uso il suonare di Liuto, ma quest' stromento resta quasi abbandonato affatto, doppoi chè s' introdusse l' uso della Tiorba, laquale essendo piu atta al cantare anche mediocremente e con cattiva voce, è stata accettata volontieri generalmente, per schivare la gran difficolta che ricerca il saper sonar bene de Liuto. Tanto piu che nell' istesso Tempo s' introdusse la Chitarra alla spagnola per tutta Italia, massime in Napoli, che unita con la Tiorba pare che abbiano congiurato di sbandire affatto il Liuto. Et è quasi riuscito a punto, como il modo di vestire alla spagnola in Italia prevale a tutte le altre foggie.«

weil sie die große Schwierigkeit vermeidet, die das gute Lautenspiel anstrebt, zumal zu gleicher Zeit in ganz Italien, besonders in Neapel, die spanische Guitarre eingeführt wurde, die im Verein mit der Theorbe sich verschworen zu haben scheint, die Laute ganz zu verbannen. Und das ist fast gelungen, wie die spanische Mode in Italien über alle andern Trachten überwiegt.

Ein kurzer Abriß zeige uns die wichtigsten italienischen Lautentabulaturen:

A. Drucke[1].

Ottaviano dei Petrucci, Intabulatura de Lauto. Libro primo (Spinacino). Venetiis 1507.
Berlin, Kgl. Bibl.

—— —— Libro secondo. Venetiis 1507.
Berlin, Kgl. Bibl.

—— —— Libro terzo.

—— —— Libro quarto (Joanambrosio Dalza). Venetiis 1508.
Brüssel, Kgl. Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

—— Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo (Franciscus Bossinensis). Venetiis 1509.
Wien, k. k. Hofbibl., Paris, Bibl. Nat., Sevilla, Bibl. Colombina.

Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto. s. l. et a.
Firenze, R. Ist. mus.

Antonio Casteliono, Intabolatura de Levto de diversi autori. Milano 1536.
Paris, Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

Francesco da Milano, Intabolatura di Liuto de diversi. Vinegia 1536.
Wien k. k. Hofbibl.

Messer Adriano, Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel Lauto. Ven. 1536 (1540).
Wien, k. k. Hofbibl., London, British Museum.

Julio Abondante, Intabolatura di lautto. Ven. 1546.
Wien, k. k. Hofbibl.

—— Intabolatura sopra el Lauto. Venetia 1546.
Sorau, Stadtbibl.

Melchior de Barberiis, Intabulatura di Lautto. Libro 4—6. Ven. 1546.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl.

Dominico Bianchini, Intabolatura de Lauto ditto Rossetto di Recercari, Motetti, Madrigali, Canzon Francese, Napolitane et Balli novamente stampati. Libro primo. Ven. 1546.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, Nürnberg, Germanisches Museum, Sorau, Stadtbibl.

[1] Das Verzeichnis ist mit Hilfe der Werke von Doni (»La Libraria«, Vinegia 1557) und Flurschütz (»Index novus cantionum«, Augsburg 1613, und »Officina musica«, Augsburg 1615, 1616, 1618, 1619, 1620 und 1628) ergänzt worden.

Joan Maria da Crema, Intabolatura de Lauto. Libro primo. Ven. 1546.
Nürnberg, Germanisches Museum, Sorau, Stadtbibl., London, British Museum, Upsala, Univ.-Bibl.

Marcantonio del Pifaro Bolognese, Intabolatura de Lauto. Libro primo. Ven. 1546.
Sorau, Stadtbibl., London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

Antonio Rotta, Intabolatura de Lauto . . . di Recercari, Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese da lui composti et intaboladi. Libro primo. Ven. 1546.
München, Kgl. Hofbibl., Nürnberg, Germanisches Museum, Rostock, Univ.-Bibl., Sorau, Stadtbibl., Bologna, Liceo mus., London, British Museum, Upsala, Univ.-Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

Francesco Vindella, Intavolatura di Liuto. Libro primo. Ven. 1546.
München, Kgl. Hofbibl., Nürnberg, Germanisches Museum, Sorau, Stadtbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibliothek, Wien, k. k. Hofbibl.

Francesco da Milano, Intabolatura de Lauto. Libro primo. Ven. 1546.
Nürnberg, Germanisches Museum, Sorau, Stadtbibl., London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

—— —— Libro secondo. Ven. 1546.
Nürnberg, Germanisches Museum, London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

—— —— Libro terzo. Ven. 1546.
London, British Museum.

Pietro Paolo Borrono, Intabolatura de Lauto. Libro secondo. Ven., Ant. Gardano, 1546.
Upsala, Univ.-Bibl.

Francesco Milanese e Perino Fiorentino, Intabolatura de Lauto. Libro terzo. Ven. 1547.
München, Kgl. Hofbibl., Nürnberg, Germanisches Museum, Sorau, Stadtbibl.

Simon Gintzler, Intabolatura de Lauto. Libro primo. Ven. 1547.
Nürnberg, Germanisches Museum, Sorau, Stadtbibl., Genua, Univ.-Bibl., London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

Francesco da Milano, Intabolatura de Lautto. Libro Settimo. Venet., Hieronimo Schotto, 1548.
London, British Museum.

Abondante, Intabolatura di lautto. Libro secondo. Ven. 1548.
Wien, k. k. Hofbibl.

Pietro Paolo Borrono da Milano, Intavolatura di Lauto. Libro ottavo. Ven. 1548.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.

—— —— Libro IX intitolato il Bembo. Ven. 1549.
Wien, k. k. Hofbibl.

Melchior de Barberiis, Opera intitolata Contina. Intabolatura di lauto. Libro X. Ven. 1549.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

Rev. Don Bartholomeo lieto Panhormitano, Dialogo quarto di musica. Napoli 1558.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.

Valentinus Bacfarc, Intabulatura. Liber primus. Lugduni apud Jacobum Modernum. 1552.
Vesoul, Stadtbibl.

Bernardino Balletti, Intabolatura de lauto lib. I. Ven. 1554.
Wien, k. k. Hofbibl.

Jo. Matelart, Intavolatura de leuto. Roma 1559.
Bologna, Liceo mus., Rom, Bibl. C. Lozzi (vgl. Bibliofilia VI, 1 S. 13 ff.).
Paladin, Livre de Tablature de Luth. Lyon 1560.
München, Kgl. Hofbibl., Wien, k. k. Hofbibl.
Francesco da Milano et Perino Fiorentino, Intabolatura di liuto. Ven. 1562.
London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.
Francesco da Milano, La Intabolatura de Lauto. Vinegia 1563.
Genua, Univ.-Bibl.
Pietro Pauolo Borrono, La Intabolatura de Lauto. Vinegia 1563.
Wien, k. k. Hofbibl.
Vincenzo Galilei Fiorentino, Intavolature de Lauto. Madrigali e Ricercate. Libro primo. Roma 1564.
Wien, k. k. Hofbibl.
Giacomo Gorzanis, Intabolatura di Liuto. Primo Libro. Ven. 1561.
Genua, Univ.-Bibl.
—— —— Secondo Libro. Ven. 1563.
Genua, Univ.-Bibl.
—— —— Terzo Libro. Ven. 1564.
Wien, k. k. Hofbibl.
—— —— Secondo Libro. Ven. 1565.
Wien, k. k. Hofbibl.
—— Opera nova de Lauto. Libro quarto. Ven. s. a.
Wien, k. k. Hofbibl. Ven. 1579. Bologna, Liceo mus.
Valentini Greffi Bakfarci Pannonii, Harmoniarum Musicarum in usum Testudinis factarum Tomus primus. Cracoviae 1565.
München, Kgl. Hofbibl., Bologna, Liceo mus. Der Nachdruck von 1569 in der k. k. Hofbibl. Wien.
Francesco Milanese et M. Perino Fiorentino, Intabolatura de lauto. Libro primo. Roma 1566.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.
Melchior Neysidler, Intabolatura di Liuto. Libro I e II. Ven. 1566.
Berlin, Kgl. Bibl., München, Kgl. Hofbibl., London, British Museum (nur Libro I), Upsala, Univ.-Bibl.
Antonio di Becchi, Intabulatura da Leuto. Vinegia 1568.
Wien, k. k. Hofbibl.
Vincenzo Galilei, Fronimo. Vinegia 1568.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.
Giulio Cesare Barbetta, Intavolatura de liuto. Primo libro. Vinegia 1569.
London, British Museum, Venedig, Bibl. San Marco.
Sixt Kärgel, Novae elegantissimae Gallicae item et Italicae Cantilenae, Mutetae et Passomezo. Straßburg, Jobin 1574.
München, Kgl. Hofbibl., Trier, Stadtbibl., Upsala, Univ.-Bibl.
Fabritio Caroso da Sermoneta, Il Ballarino. Ven. 1581 (1600, 1605, 1630).
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, Breslau, Univ.-Bibl. u. Stadtbibl., Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch, München, Kgl. Hofbibl., Nürnberg, Germanisches Museum, Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo mus., Ferrara, Bibl. Com., Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Mus., Paris, Bibl. du Conservatoire, Roma, Santa Cecilia, Wien, k. k. Hofbibl.

Giulio Cesare Barbetta, Novae tabulae musicae testudinariae hexachordae et heptachordae. Straßburg, Jobin, 1582.
Breslau, Stadtbibl., Donaueschingen.

Vincenzo Galilei, Fronimo. Vinegia 1584.
Berlin, Kgl. Bibliothek, Bologna, Liceo mus., Brüssel, Kgl. Bibl., Florenz, R. Ist. Mus., Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conservatoire und Bibl. Nat., Rom, Santa Cecilia.

Gabriel Fallamero, Il primo libro de Intavolatura da Liuto. Vin. 1584.
Genua, Univ.-Bibl.

Giulio Cesare Barbetta, Intavolatura de Liuto. Ven. 1585.
London, British Museum.

Simone Verovio, Diletto Spirituale, Roma 1586.
Berlin, Kgl. Bibl., München, Kgl. Hofbibl., Bologna, Liceo mus., Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Padua, Univ.-Bibl. — Ausgabe 1590 Liegnitz, Ritterakademie, Ausgabe 1592 Bologna, Liceo mus.

Abundante, Il quinto libro de tabulatura da liuto. Ven. 1587.
Bologna, Liceo mus., Wien, k. k. Hofbibl.

Simone Verovio, Ghirlanda di Fioretti musicali . . . . con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. Roma 1589.
Berlin, Kgl. Bibliothek, Liegnitz, Ritterakademie, München, Kgl. Hofbibl., Bologna, Liceo mus., Brüssel, Bibl. du Conserv., London, British Museum, Padua, Bibl. Anton., Paris, Bibl. du Conserv., Venedig, Bibl. San Marco.

Orazio Vecchi, Selva di Varia Ricreatione. Ven. 1590.
Berlin, Kgl Bibl., Bologna, Liceo mus., Brüssel, Florenz, Modena, Bibl. Estense, Rom, Santa Cecilia. 1595, London, British Museum.

Simone Verovio, Canzonette a 4 voci . . . con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto. Roma 1591.
Liegnitz, Ritterakademie, München, Kgl. Hofbibl., Bologna, Liceo mus., Brüssel, Bibl. du Conserv., London, British Museum, Padua, Bibl. Anton., Venedig, Bibl. Marciana.

Giov. Ant. Terzi, Intavolatura di Liutto. Ven. 1593.
Bologna, Liceo mus., Florenz, Bibl. Naz.

Alessandro Piccinini, Trattato sopra la Tabulatura. Bologna 1594.

Simone Verovio, Lodi della musica . . . con l'intavolatura del Cimbalo e Liuto. Roma 1595.
München, Kgl. Hofbibl., Bologna, Liceo mus., London, British Museum, Padua, Bibl. Anton.

Simone Molinaro, Intavolatura di Liuto. Libro Primo. Ven. 1599.
Florenz, Bibl. Naz., London, British Museum.

Giov. Antonio Terzi, Il secondo libro de Intavolatura di Liuto. Ven. 1599.
Bologna, Liceo mus.

Alfonso Ferrari da Reggio, Canzonette a tre voci con l'Intavolatura per sonar di Liuto. Ven. 1600.
Danzig.

Cesare Negri, Milanese detto il Trombone. Le Gratie d'amore. Milano 1602.
Berlin, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo mus., Brüssel, Kgl. Bibl., Mailand, Bibl. Naz., Wien, k. k. Hofbibl.

Giulio Cesare Barbetta, Intavolatura di liuto delle canzonette a tre voci. Ven. 1603.
Brüssel, Kgl. Bibl.

Cesare Negri, Nuove Inventioni di Balli. Milano 1604.
Berlin, Kgl. Bibl., Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch, München, Kgl. Hofbibl., Nürnberg, Germanisches Museum, Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv., Prag, Univ.-Bibl.
Giov. Franc. Anerio, Galliarde a quattro voci intavolate per sonare sul Cimbalo e sul Liuto, s. a. (1607).
Berlin, Kgl. Bibl.
Dom. Maria Melii, Le Prime (Seconde, Terze) Musiche. Ven. 1609.
Pierre de Pouille, Tabulatura de leuto. 1609.
Giov. Girolamo Kapsberger, Libro primo di Villanelle. Roma 1610.
Berlin, Kgl. Bibl.
—— Libro primo d'Intavolatura di Lauto. Roma 1611.
Brüssel, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo mus.
—— Libro primo di Arie passeggiate. Roma 1612.
Berlin, Kgl. Bibl.

B. Handschriften.

Bassano-Vicenza, Bibl. Dr. O. Chilesotti, ital. Lautenhandschrift des 16. Jahrh.
Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 32*, ital. Lautentabulatur für 7 chörige Laute.
—— *Mus. Ms. Z 68*, Lautenbuch Wolckenstein et Rodenegg in Collegio Parmensi 1656.
Brüssel, Bibl. du Conserv. Nr. *704*, Florentiner Handschrift aus dem Anfang des 17. Jahrh. mit einstimmigen Gesängen, Basso Continuo und Laute.
Brüssel, Kgl. Bibl. *Ms. II 275*, ital. Lautentabulatur aus dem Ende des 16. Jahrh. mit Arien, Madrigalen, Balleten, Fantasien, Passemezzen, Toccaten, Pavaniglien, Kontrapunkten, Saltarelli, Ricercari und Gagliarde von Santino da Parma, Giovambatista da Milano, Giulio Giovanni, Orazio Vecchi, Mortali, Christofano Malvezzi, Al. Striggio und andern.
—— *Ms. 704* (anc. *8750*), mit Monodien aus dem Anfange des 17. Jahrh.
Florenz, Bibl. Naz. Centrale *Ms. XIX. 105*, S. Giuseppe Rasponi. A di 12 di Marzo 1635. Questo Libro è da sonare di Liuto. Di me Giulio Medici et suoi Amici. Inhalt: Bergamasco, Gagliarda, Passo e Mezzo, Corrente della stella mit Variazione, Pauaniglia, Romanescha, Spagnoletta, Cocogniella, Saione, Ballo del Palazzo, Follia, Mattaccina, Ruggieri, Corrente di Ruggieri, Cacia crocida, Contadina, Canario, Marchetta, Ciacchone.
—— *Ms. XIX 106*, Tabulatur aus dem Anfange des 17. Jahrh. mit Tänzen.
—— *Ms. XIX 109*, ital. Lieder zur Laute; 16. Jahrh.
—— *Ms. XIX 168*, Lieder mit und ohne Text sowie Tänze (16. Jahrh.?).
—— *Ms. XIX 179*, Lieder mit und ohne Text sowie Tänze, wie Contrapasso, Spagnioletta, Pavaniglia, Corrente, Tordiglione, Gagliarda, Monacha (16. Jahrh.).
Genua, Univ.-Bibl. Cod. *F VII 1*, Giardino di Intavolature per il Leuto.
Lucca, Bibl. pubblica Cod. *174*, Intavolatura di Leuto da sonare e cantare.
München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Mss. 62, 266, 268—271, 1511ª* (Jacomo Gorzanis), *1511ᵇ, 1511ᶜ, 1511ᵈ, 1627, 2987.*
Nürnberg, Germanisches Museum *Ms. 33748*, I—VI, VIII, mit Tänzen.
Paris, Bibl. du Conservatoire *Ms. 23000*, Lautenhandschrift vom Jahre 1589.
Sorau, Stadtbibl., Ms. an Gardane-Drucken von 1546/47.
Vesoul, Stadtbibl. *Ms. 9287* (*698*)[1].

[1] Vgl. Michel Brenet in der »Revue d'histoire et de critique musicales« 1901 Nr. 1—2 und 1902 Nr. 1.

Wien, k. k. Hofbibl. *Mus. Mss. 18821, 18827, 18790*[1].

—— *Ms. 18821*, Lautenbuch des Octavianus Secundus Fugger, datiert Bononia 1562.

—— *Ms. 18827*, Tabulatur eines »Hanns Antonius«.

—— *Ms. 18790*, Lautenbuch des Herrn Jörg Fugger.

Wien, Bibl. des Grafen Hans Wilczek, Tabulatur des 16. Jahrh.

Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Lautenbücher von Philipp Hainhofer 1603.

Die französische Lautentabulatur.

Hochbedeutsam ist die Geschichte der Laute auf französischem Boden. Ihr Vorkommen in Darstellungen der Kunst läßt sich bis ins 12. Jahrhundert zurück verfolgen. Literarische Erwähnungen sind schon im 13. Jahrhundert anzutreffen[2]. Als ältesten Zeugen aus fachmännischen Kreisen führe ich nur Johannes de Grocheo[3] an, der ihrer unter dem Terminus lira[4] gedenkt. Die ältesten praktischen Denkmäler sind uns aus dem Jahre 1529 überliefert. Aus der Offizin des Pariser Druckers Pierre Attaingnant gingen hervor:

1529 Kal. Februarii. Dixhuit basses dances garnies de Recoupes et Tordions auec dixneuf Branles quatre que Sauterelles que Haulberroys / quinze Gaillardes / et neuf Pauennes de la plus grant part desquelles le subiect est en musique. Le tout reduyt en la tabulature du Lutz nouuellement imprime a Paris.

1529 le VI. iour d'octobre. Tres breue et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes a iouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz auec la maniere daccorder le dict Lutz. Ensemble XXXIX chansons dont la plus part dicelles sont en deux sortes cest assauoir a deux parties et la musique. Et a troys sans musique. Le tout acheue d imprimer le VI iour d octobre 1529.

Die dem zweiten Drucke zum Zwecke schneller und leichter Einführung in die Lautentabulatur beigegebenen Regeln bilden mit den sich anschließenden Bemerkungen ein wichtiges Dokument der Lautengeschichte und seien aus diesem Grunde hier mitgeteilt:

---

[1] Siehe die Beschreibung dieser Wiener Lautenhandschriften von Ad. Koczirc in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« Jahrgang XVIII, 2 Bd. 37 S. XLVI f.

[2] Siehe die Arbeit von Michel Brenet: »Notes sur l'histoire du luth en France« in der »Rivista Musicale Italiana« 1898 S. 637 ff.

[3] Vgl. meine Ausgabe in den »Sammelbänden der IMG.« I, 96.

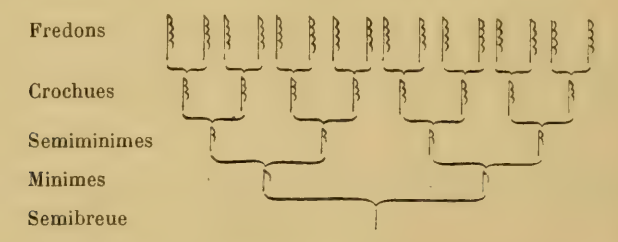
[4] Daß die lira mit der Laute identisch ist, können wir aus Tinctoris schließen (vgl. »Haberl's kirchenmusikalisches Jahrbuch« 1899 S. 74 und K. Weinmann, »Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat ‚De inventione et usu musicae'«. Regensburg und Rom, Friedrich Pustet, 1917 S. 40 ff.).

Troys breues rigles pour estre tost et facillement introduict en la tabulature du lutz.

Premiere rigle. La poingnee ou manche du lutz a huit touches desquelles la premiere doit estre signee par b. La .II. par c. La .III. par d. La .IIII. par e. La .V. par f. La .VI. par g. La .VII. par h. La .VIII. par i. Et aulcunefoys on faict la .IX. sur le commencement de la table du lutz / laquelle est signee par k. A nest point signe sur la dicte poingnee pour ce que la corde ou il vient ne se touche sur la dicte poingnee mais seullement sur la table.

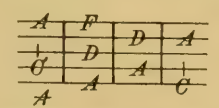
Seconde rigle. Le lutz a .XI. cordes ordonnèz par six ordres desquelz le premier commence a la premiere grosse corde / et sa compaigne qui sont signees en lespasse dessoubz les cinq rigles de la tabulature. Lesquelles cinq rigles representent les aultres cinq ordres de cordes cest assauoir la premiere rigle le second ordre. La seconde / le tiers. La tierce rigle le quart ordre. La quarte / le quint et la sixte le .VI. ordre. Et notez que les letres signees tant sur le dict espasse que sur les dictes cinq rigles doyuent estre touchees sur la poingnee de la main senestre chacune en sa touche et ordre par la mesure cy apres declairee. Et quant il en vient deux ou troys lune sur laultre on les doit toucher toutes ensemble. Item notez que celles ou il y a vng point dessoubz doiuent estre touchees du doit / et les aultres du poulce.

Tierce rigle. Ilz sont cinq sortes de mesures ou signes par lesquelz toutes chansons mises en tabulature sont touchees par mesure ou longue ou breue etc. Lesquelz .V. signes representent .V. sortes de notes de musique. Le premier est ainsi figure | et vault vne semibreue. Le second est ainsi ♪ et vault vne minime / et en fault deux pour la valeur du premier. Le tiers est ainsi ♪ et vault vne semiminime et en fault .IIII. pour le premier et .II. pour le second. Le quart est ainsi ♪ et vault vne crochue / duquel il en fault .VIII. pour le premier .IIII. pour le second / et .II. pour le tiers. Le .V. est ainsi ♪ le quel on ne treuue pas souuent et vault vng fredon du quel il en fault .XVI. pour le premier .VIII. pour le second .IIII. pour le tiers et deux pour le quart. Et notez que en la tabulature du lutz on ne vse point de breues / longues / ne maximes / pour ce que le son de chacune corde nest nomplus long que vne semibreue. Et de tout ce que dit est voyes ceste figure.



Oultre les mesures ou signes dessus ditz il y en a encore vne aultre qu vient comme aux fins des chansons et est ainsi signe 𝄐 et sapelle poinct dorgue et vault double semibreue / ou autant quon le veult faire valoir. Item souuentes fois se treuue vng point dedens les mesures de minime et semiminime ainsi ♪ ♪ lequel poinct leur augmente leurs valeurs de moytie dauantaige quelz ne valloient. Item aussi on trouue aulcunes foys parmy les rigles

vng tel signe ⸸ lequel denote vne pause de minime / et vng tel ⸸ leque denote vne pause de semiminime. Pour accorder le lutz Mettez la grosse corde du premier ordre en si bas ton que vouldres et la compaigne huit notes plus hault puis accordez la grosse corde du second ordre quatre notes plus hault que la premiere / et sa compaigne huit notes plus hault. Et ainsi faites de la grosse du tiers et de sa compaigne. Puis acordez les deux menues du quart ordre trois notes plus hault que le tiers ordre. Et les deux du .V. ordre soient .iiii. notes plus hault que le quart ordre. Et celle du .VI. qui est seulle soit .iiii. notes plus hault que le .V. ordre. Et si vous auez bien fait vous trouuerez le premier et le .VI. ordres en a / et le tiers en c (en les faisant toutes sonner ensemble) tout dun accord. Puis sonneres le second ordre en a / auec le quart en d / et le .VI. ordre en f. tous ensemble et trouueres bon accord. Puis sonnez ensemble le tiers ordre en a / et le .V. en d. et trouueres bon accord. Apres sonnes le .ii. ordre en .c. et le quint en a tout ensemble / et trouueres bon accord. Et ainsi fault faire pour auoir son lutz bien accorde. Et de tous les accordz dessus ditz voyez la figure.



Et notez pour rigle generale que la grosse corde du second ordre est vne quarte plus hault que la grosse du premier / et la tierce vne quarte plus hault que la seconde. Et leurs compaignes sont tousiours vne octaue plus haultes que leurs grosses. Et celles du quart sont vne tierce note au dessus du tiers ordre. Et les deux ordres ensuyuans sont vne quarte lun au dessus de lautre etc. et doiuent estre chacune en son ordre egalles en son et grosseur.

Die Laute hatte damals elf Saiten, die, abgesehen von der chanterelle, je zwei zu einem Chore vereinigt waren; der zweite und dritte Chor wiesen Einklangs-, die übrigen Oktav-Begleitsaiten auf. Wie wir aus dem ebenfalls bei Pierre Attaingnant 1530 erschienenen Traktate des Orontius Fineus »Epithoma musice instrumentalis ad omnimodam Hemispherii Luthine et theoricam et practicam« entnehmen können, war die Stimmung der sechs Chöre *A d g h e' a'*. Doch führt er daneben auch Stimmungen entsprechenden Aufbaues an, die von *G*, *E* und *D* ihren Ausgang nehmen. Die »Introductio« gibt keine bestimmte Tonlage an, sondern empfiehlt nur, den untersten Chor möglichst tief zu nehmen. Alle sechs Chöre liefen über den Hals des Instruments, der acht, selten neun Bünde aufwies. Systeme von fünf Linien dienten der Notation. Die höchste Linie entsprach dem höchsten Chore, der tiefste Chor wurde auf einer Hilfslinie unter dem Systeme verzeichnet. Zur Bezeichnung der Halbtonfortschreitungen auf jeder Saite dienten die Buchstaben a—i(k). Während der erste Druck sich des Alphabets der kleinen Buchstaben bediente, griff die »Tres breue et fa-

miliere introduction« wohl versuchsweise zu großen Lettern. A bzw. a bezeichnete in jedem Falle die leere Saite, B (b) den ersten, C (c) den zweiten Bund usf. Mit andern Worten: B (b) drückte die Halbton-, C (c) die Ganzton-, D (d) die kleine Terz-, E (e) die große Terz-, F (f) die Quart-, G (g) die Tritonus-, H (h) die Quint-, I (i) die kleine Sext- und K (k) die große Sext-Fortschreitung aus. Übereinandergesetzte Buchstaben erklangen gleichzeitig. Die rhythmische Folge der Griffe gelangte mit den aus den übrigen Tabulaturen bekannten rhythmischen Zeichen zum Ausdruck:

semibrève =

minime =

semiminime =

crochue =
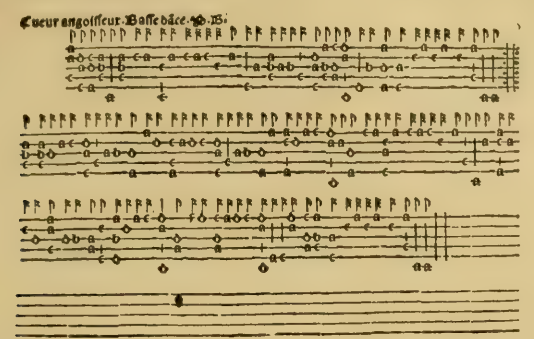
fredon =

Longae und breves werden nicht gebraucht, da der Klang jeder Saite nicht länger währe, als eine semibrevis (pour ce que le son de chacune corde n'est non plus long que une semibreue). Rhythmische Zeichen ohne Verbindung mit Buchstaben gelten für die Pausen. Punkte unter den Buchstaben zielen auf den Fingersatz der rechten Hand[1] und bezeichnen den Anschlag mit dem zweiten bis fünften Finger. Ein Punkt verlangt den zweiten, zwei Punkte den dritten Finger usf. Wo Punkte fehlen, da kommt der Daumen zur Anwendung. Der Punkt neben einem rhythmischen Zeichen gilt als Augmentationspunkt und verlängert den Rhythmus um die Hälfte seines Wertes. Die Fermate (point d'orgue) 𝄐 bezeichnet den Wert zweier semibreves oder einer beliebigen Verlängerung. Um die klare Beziehung weit auseinanderliegender übereinanderstehender Zeichen herzustellen, dient der Vertikalstrich.

---

[1] Die spätere Zeit kennt eine Bezeichnung des Fingersatzes der linken Hand mit Zahlen. Zu verweisen ist in erster Linie auf Mersenne: »Harmonie Universelle« II Livre II proposition IX article IV S. 79. »Les nombres qui précèdent les lettres de la tablature signifient les doigts de la main gauche«. Weiter zu nennen ist Baron mit seiner »Untersuchung des Instruments der Lauten« (Nürnberg 1727) S. 153 ff. Schließlich sei auch Beyer 1760 mit der »Anweisung« zu »Prof. Gellerts Oden, Lieder und Fabeln« angeführt, wo es heißt: »Die bey den Buchstaben gesetzten Zahlen deuten die Application der Finger der linken Hand an.«

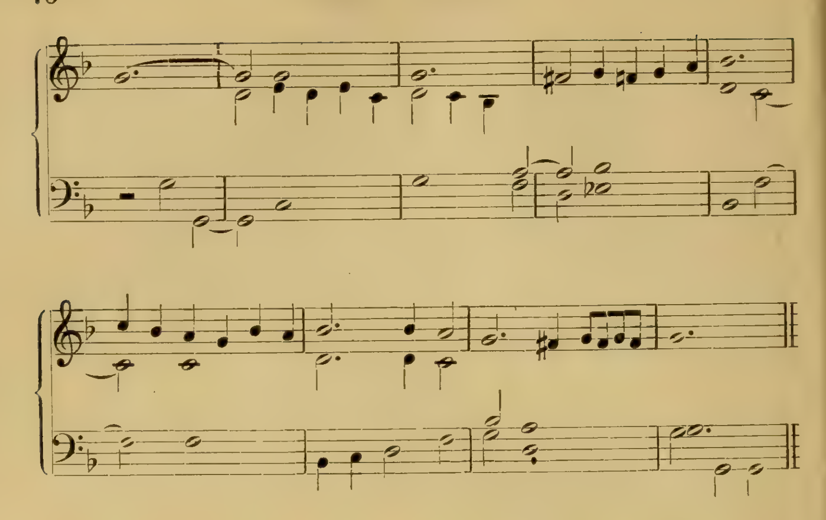
Zwei Beispiele mögen diese älteste französische Lautentabulatur veranschaulichen:
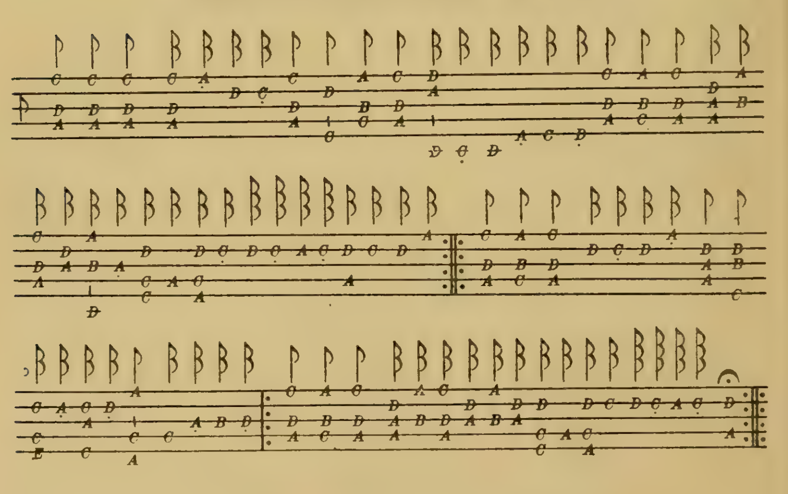


Pierre Attaingnant, Dixhuit basses dances. Paris 1529.

Cueur angoisseux. Basse dance. P. B.

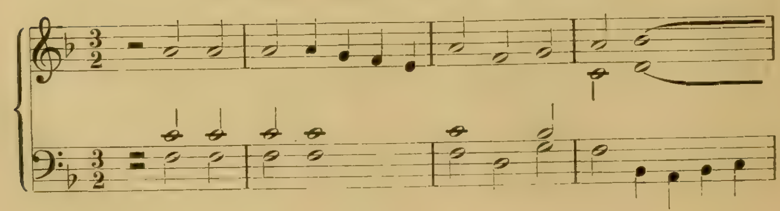
Stimmung: *G c f a d′ g′*.

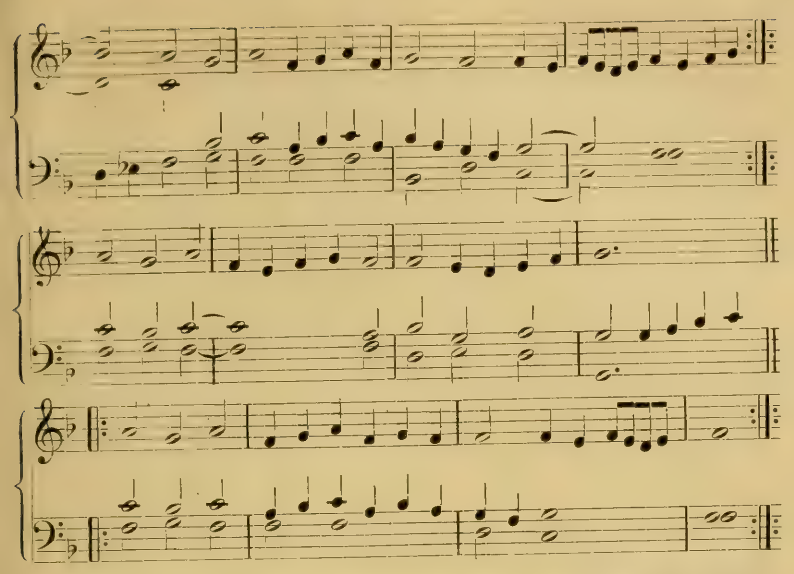


Fortune a bien couru sur moy.
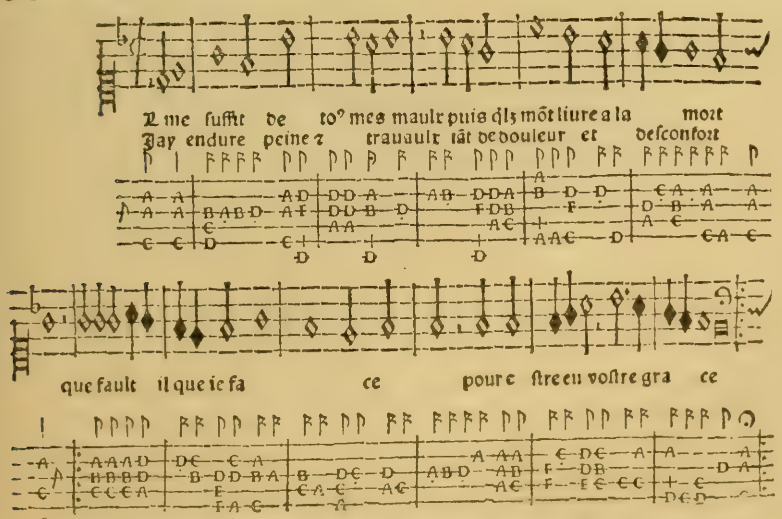


Fortune a bien couru sur moy.



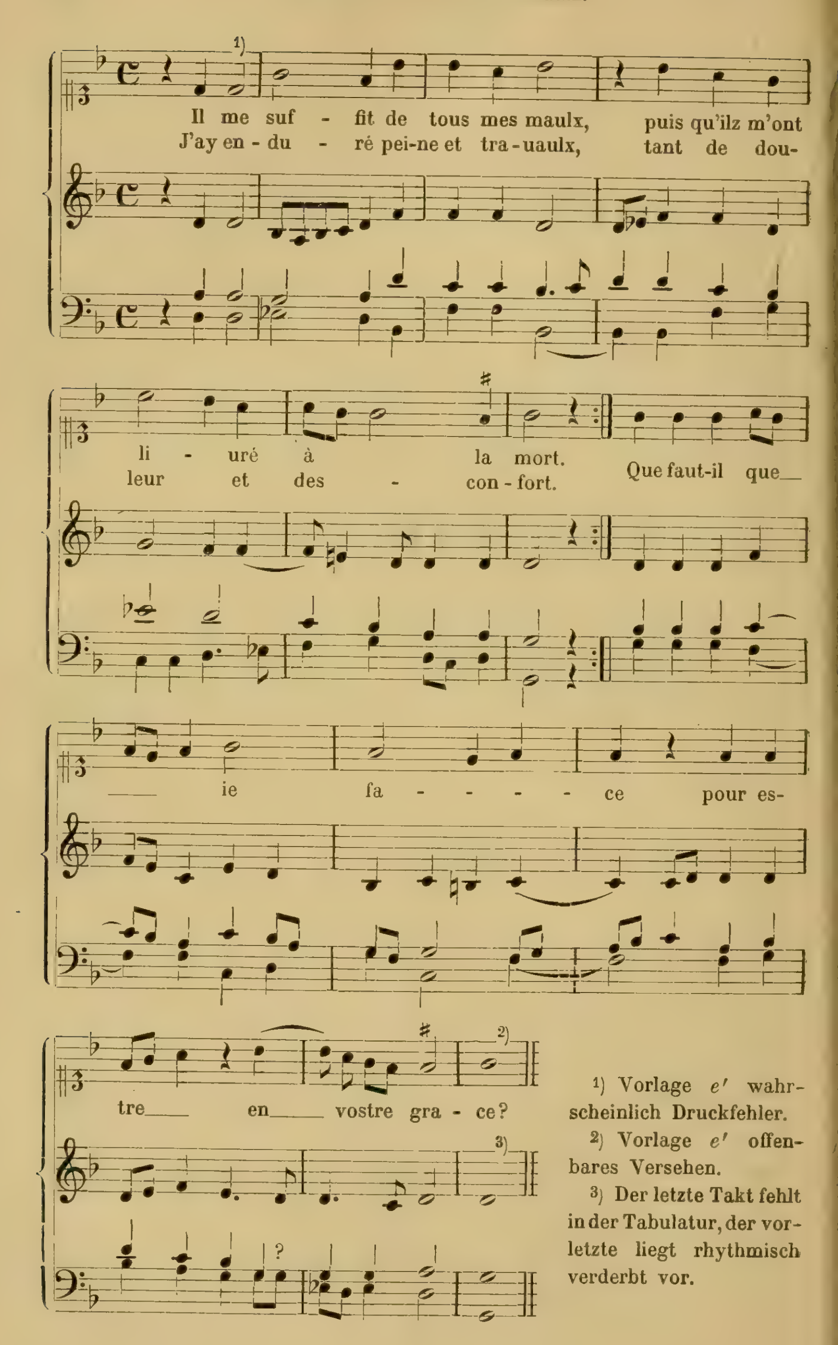


Die Anwendung großer Buchstaben blieb ohne Folge für die Entwickelung; die kleinen Buchstaben errangen den Sieg.

Wie die Italiener für Vokal- oder Instrumentalstimmen, die zu dem Lautenpart hinzutraten, sich der Mensuralnotation bedienten, so griffen auch die Franzosen für den gleichen Zweck zur »musique« gegenüber der »tabulature«.
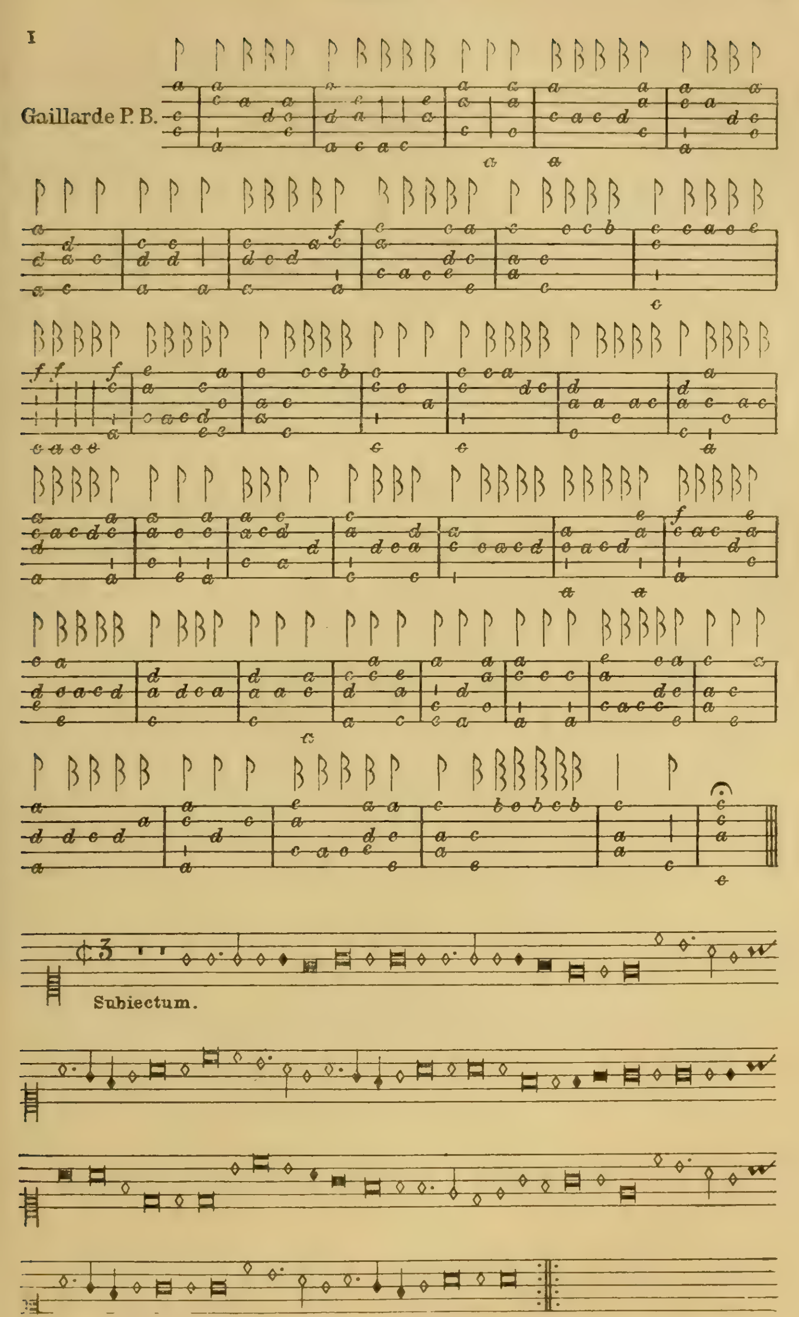


Pierre Attaingnant, Tres breue et familiere introduction. Paris 1529.



1) Vorlage *e'* wahrscheinlich Druckfehler.

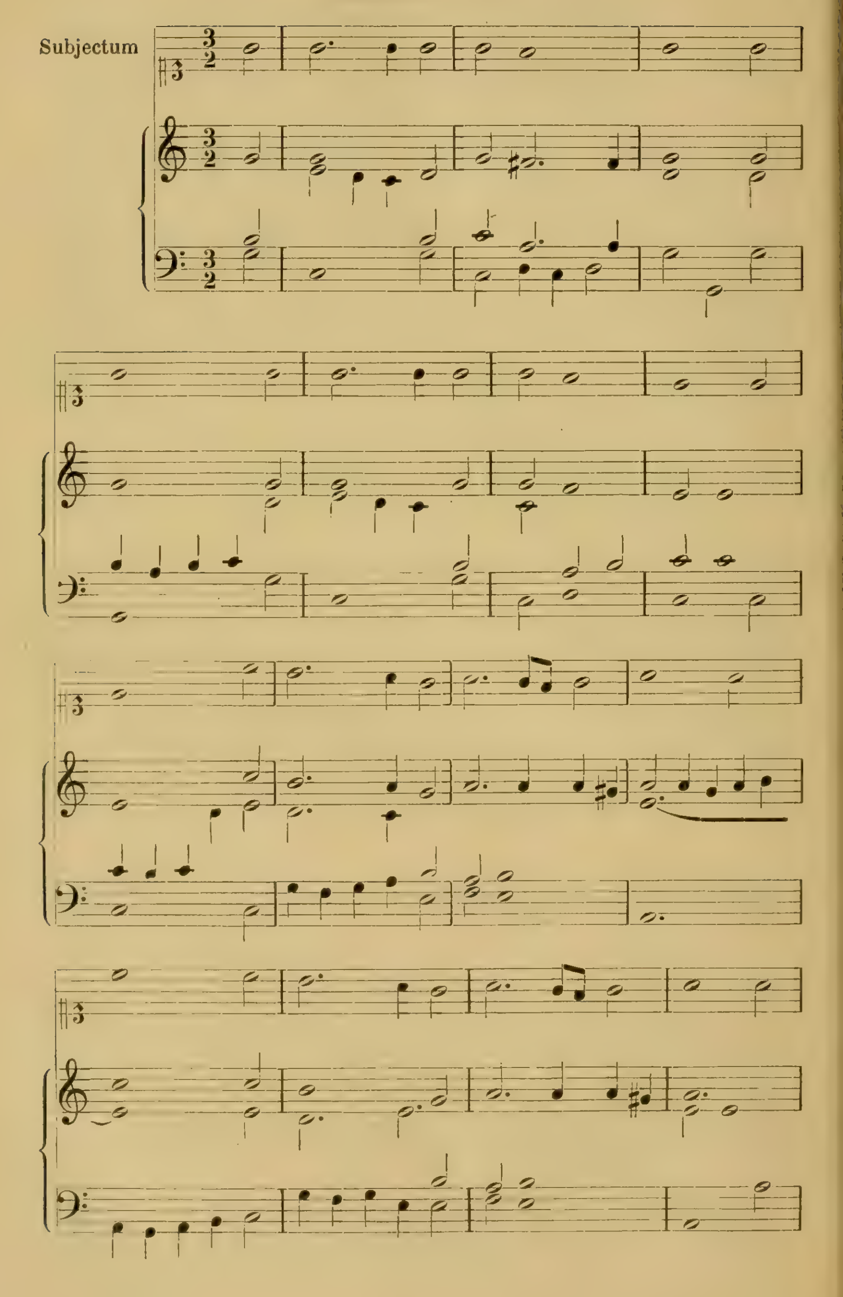
2) Vorlage *e'* offenbares Versehen.

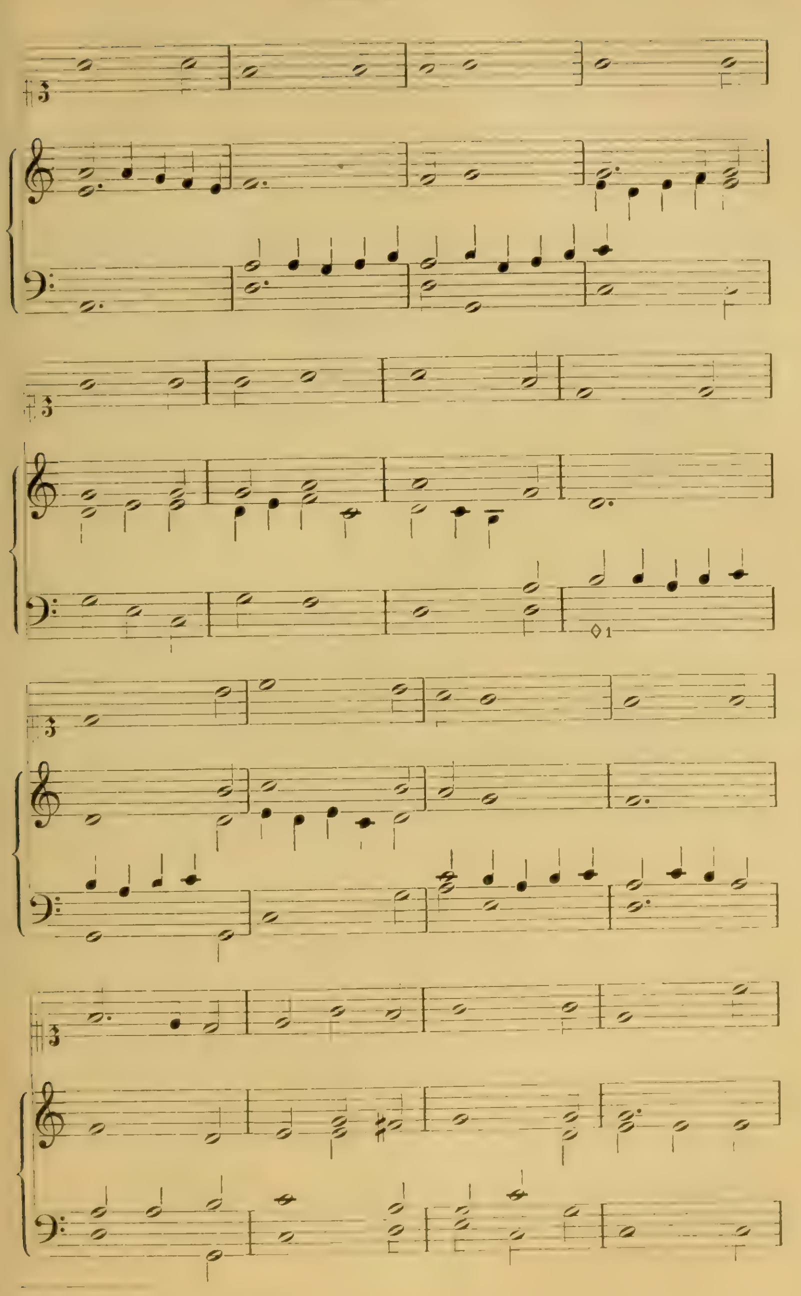
3) Der letzte Takt fehlt in der Tabulatur, der vorletzte liegt rhythmisch verderbt vor.



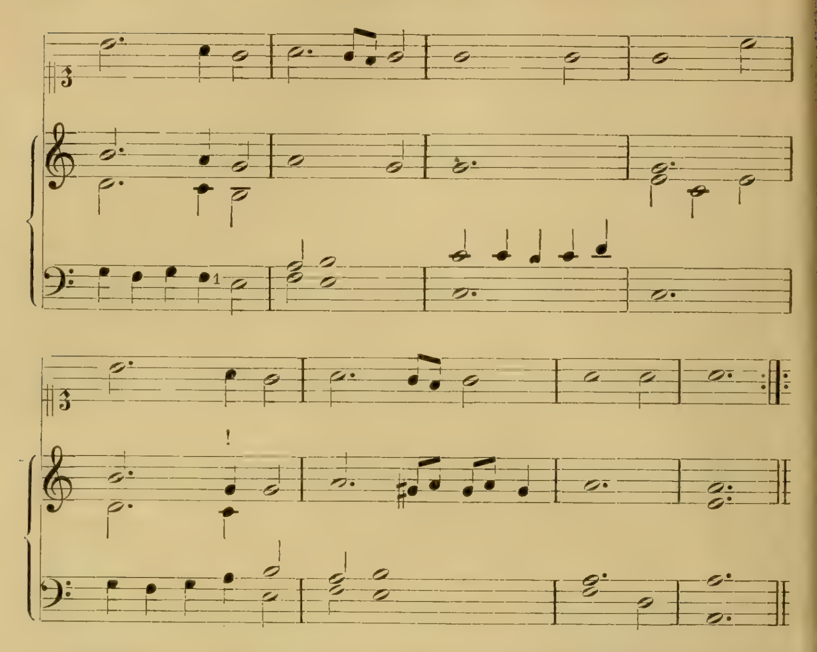
Aus: Attaingnant, Dixhuit basses dances (Paris 1529) Bl. XXXIIII.

Gaillarde P. B.





[1] Fehlt in der Vorlage.



Gelegentlich wurde die »en musique« aufgezeichnete Stimme auch transponiert notiert und wie bei den Italienern die Beziehung von »musique« und Tabulatur durch kurze Hinweise wie »La voix a sur la premiere« geregelt. Beispiele hierfür bieten Werke von Morleye (1597), Rosseter (1601), Campion (1606), Bataille (1611) und anderen.

Die geschilderte älteste französische Lautentabulatur behält bis in das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts hinein ihre Bedeutung. Zwar scheint schon Orontius Fineus in seiner »Epithoma« (Attaingnant 1530) zu einem Sechsliniensystem fortschreiten zu wollen. Die Praxis hält aber noch lange am Fünfliniensystem fest. Als Zeugen seien nur die bei Phalesius in Löwen erschienenen »Carmina pro Testudine« (1547) und das »Luculentum theatrum musicum« (1568) sowie die von Roy et Ballard veröffentlichten Lautenbücher eines Albert de Rippe (1553—58), eines Morleye (1552 u. 54), Nicolas de Cheuin (1556), Valentin Bacfarc (1564) und die bei Le Roy erschienene »Instruction« vom Jahre 1574[2] angeführt. Mit dem aus der Phalesius'schen Offizin hervorgehenden

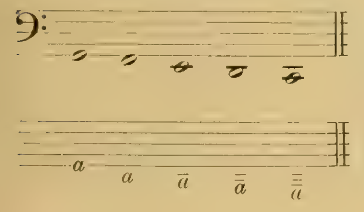
[1] Vorlage *g*.

[2] Vgl. Faksimile 24 in Robert Steele, »The earliest English Music Printing« (London 1903).

»Pratum musicum« des Emanuel Hadrianius Antverpiensis 1584 beginnt die Herrschaft des Sechsliniensystems, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast durchaus anzutreffen ist. Nur das Thysius-Lautenbuch (Bibl. Leyden) aus der Zeit um 1600 scheint mit einem Siebenliniensystem das Prinzip zu durchbrechen.

Titelbild aus: Fuhrmann, Testudo Gallo-Germanica 1615.

Wächst auch die Zahl der Chöre bedeutend[1], so finden sich doch Mittel, mit dem Sechsliniensystem auszukommen. Nehmen wir als Grundstimmung G c f a d' g' an, so wird das tiefere F als a unter den Linien, das E als $\bar{a}$ oder $'a$, das D als $\bar{\bar{a}}$ oder $''a$, das C als $\bar{\bar{\bar{a}}}$ oder $'''a$ notiert.



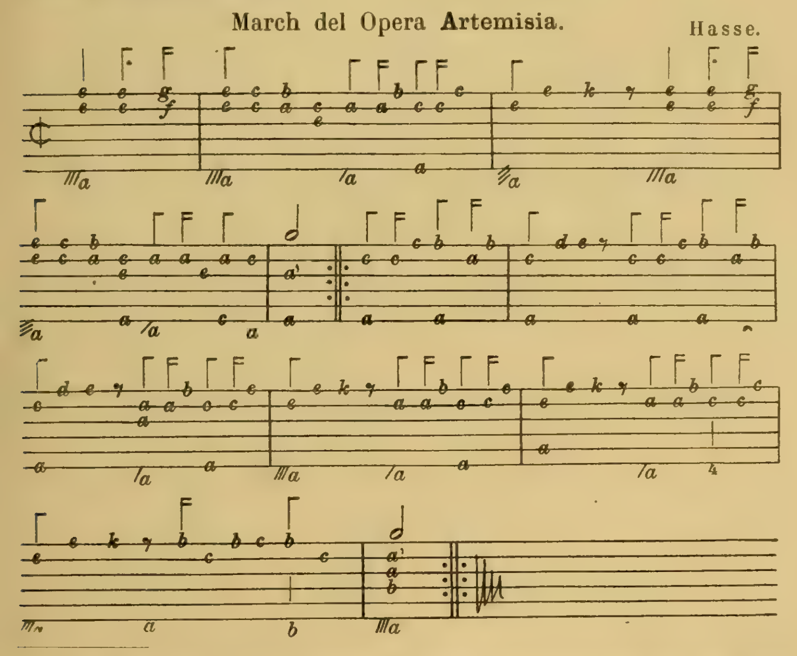
[1] Thomas Mace berichtet in seinem »Musick's monument« (London 1676), daß 1620 die Laute 10—14, bald danach 16, 18 und 20 Saiten zählte und daß bis 1675 ihre Zahl auf 24, ja bei der Theorbe auf 26 anwuchs.

Als Beispiele für eine derartige Praxis lassen sich der »Hortus musicalis novus« von Elias Mertel (Straßburg 1615), die »Testudo Gallo-Germanica« von Georg Leopold Fuhrmann (Nürnberg 1615), der »Novus partus« von Besardus (Augsburg 1617), die Lautentabulatur des Ernst Schele vom Jahre 1619 (Hamburg, Stadtbibl. *Ms. 3238*), der »Thesaurus Gratiarum« des Joh. Daniel Mylius vom Jahre 1622 und andere Werke anführen. Es kommen aber auch Fälle vor, wo die oben dargelegten Bezeichnungen nicht stufen-, sondern sprungweise abwärts schreiten. Bei der vorliegenden G c f a d' g'-Stimmung notiert z. B. Mattheus Reymann in den »Noctes musicae« (1598) mit a unter den Linien den Ton D, mit $\bar{a}$ den Ton C und bezeichnet in ähnlicher Weise in der »Cithara sacra« (1613) den Ton C mit a.

Aber nicht immer werden die Chöre in der oben angegebenen Weise notiert. In der aus dem Besitze von J. Stobaeus (1640) stammenden Tabulatur London, British Museum Sloane *1021* entsprechen dem siebenten und achten Chore die Zahlen 7 und 8. Das dem Anfang des 17. Jahrhunderts entstammende Lautenbuch des Joannes Friderici (Bibl. Dr. Werner Wolffheim) bezeichnet den siebenten bis zehnten Chor bald mit a ā $\bar{a}$ $\bar{\bar{a}}$, bald mit den Zahlen 7, 8, 9 und 10. Michelangelo Galilei verwendet 1620 in seinem »Primo libro d' intavolatura di liuto« dagegen erst vom achten bis zum zehnten Chore die Zahlen 8, 9 und X. Die gleiche Praxis treffen wir auch in dem Lautenbuche des Kasimir Stanislaus Rudomina Dusiacki (Padua 1620) an, nur daß er in der Zahlenreihe noch bis zum 13. Chore vorschreitet. Über ihn hinaus geht das Lautenbuch des Grafen Wolkenstein-Rodenegg (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 68*) mit einem durch die Zahl 14 bezeichneten vierzehnten Chore. Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40264*) wendet dagegen nur für den elften und zwölften Chor die Zahlen 11 und 12 an.

Werden hier die Chöre gezählt, so liegt noch eine andere Praxis vor, die die über die Zehnchörigkeit hinausgehenden Chöre mit denjenigen Zahlen belegt, welche der Anzahl der über dem Buchstaben a anzubringenden Striche entsprechen. Für den elften Chor wird statt $\overline{\overline{\overline{\overline{a}}}}$ die Zahl 4, für den zwölften statt $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{a}}}}}$ die Zahl 5, für den dreizehnten statt $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{a}}}}}}$ die Zahl 6 und für den vierzehnten in entsprechender Beziehung die Zahl 7 gebraucht. Die ältesten Spuren dieser Bezeichnungsweise führen in die Pariser Lautenschule der

Gaultier's[1] (um 1635), die in spieltechnischer wie formaler Beziehung von allgemeiner Bedeutung für die Entwickelung der Lautenmusik auf festländischem Boden war. Die Lautenbücher von Mouton[2], Perrine (1679), Milleran (Paris, Bibl. du Cons.), Bocquet (Paris, Bibl. Nat. $V^{m}\,\underset{3}{2660}$), die Handschrift Rostock, Univ.-Bibl. *Mus. 18. 52*[2], die Lautendrucke von Esaias Reusner, die »Pièces de Lut« von Jacques Bittner (Nürnberg 1682), die »neuen Lautenstücke« Conradi's (Frankfurt a. O. 1724), um nur ein paar Beispiele anzuführen, alle rechnen mit der elfchörigen Laute, deren letzte fünf Chöre mit $a\ \bar{a}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{\bar{a}}}\ 4$ unter dem Liniensystem notiert sind. Ein Hasse'scher Marsch aus der Oper »Artemisia« nach einer Tabulatur der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim vom Jahre 1755 sei hier als Beispiel eingeflochten.



[1] Vgl. den Hamilton-Kodex des Berliner Kupferstichkabinets *78 C 12*, über den eine gründliche und tiefgehende, wenn auch nicht fehlerlose Studie von O. Fleischer in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« Jahrg. II vorliegt. Fast durchgehends wird für den siebenten bis elften Chor $a\ \bar{a}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{\bar{a}}}\ \bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$ gebraucht. Nur auf den Seiten 123, 234, 250, 251, 254 tritt 4 für $\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$ ein. Der siebente Chor liegt übrigens noch auf dem Griffbrett.

[2] Siehe »Monatsh. f. Musikgesch.« 1891 (XXIII. Jahrg.) Nr. 1, Aufsatz Lindgren



Joh. Ad. Hasse, Marsch aus der Oper »**Artemisia**«.

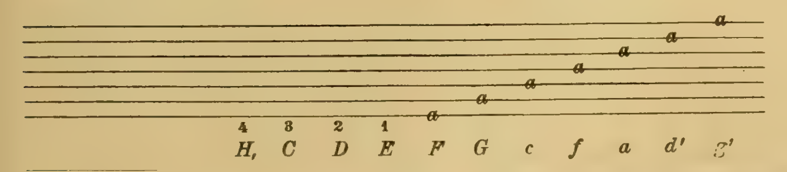
Eine dreizehnchörige Laute mit der Bezeichnung der tiefsten Chöre durch die Zahlen 4 5 6 liegt zugrunde bei Telemann in seinem »getreuen Musikmeister« (1728), in der Handschrift des J. M. Sciurus vom Jahre 1742 (Berlin, Kgl. Bibl.), bei Dav. Kellner in seinen »XVI auserlesenen Lautenstücken« (Hamburg 1747), in Joh. Seb. Bach's Lautenkompositionen (Leipzig, Stadtbibl.), in den von Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig 1757 gedruckten »Zwölf Menuetten für die Laute von Herrn Ferdinand Seidel samt einer Fantasie von Herrn Baron«, in den »geistlichen Liedern von Herrn Deckert« (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim), in den Karl Kohaut'schen Lautenkompositionen (Berlin, Kgl. Bibl.) sowie in Lautentabulaturen von Friedrich Wilhelm

[4] In der Vorlage *gis*.

Rust[1], Scheidler[2], Giov. Amad. Naumann[3] und andern. Ein Choral im Deckert'schen Satze möge die Verwendung der dreizehnchörigen Laute belegen:

Herr, ich habe mißgehandelt.

Für das bereits erwähnte Thysius-Lautenbuch mit seinem Siebenliniensystem beginnt die Anwendung der Zahlen bereits beim achten Chore:



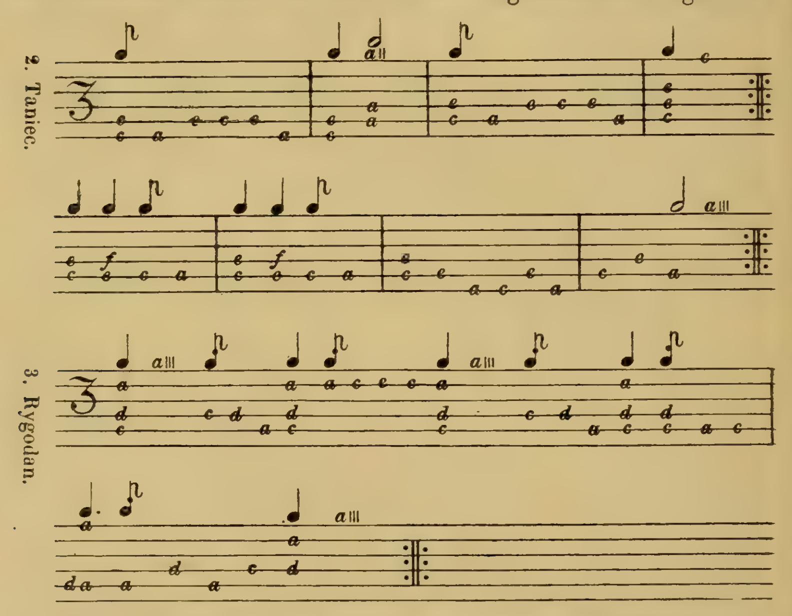
[1] Z. B. 1791 »Tre sonate per il liuto con Violino obligato« (abschriftlich in der Tappert-Sammlung der Kgl. Bibl., Berlin).

[2] Z. B. »Thème de Mozart varié par Scheidler« (Champagnerlied aus Don Giovanni). Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 19765.*

[3] Z. B. »Wie ein Hirt sein Volk zu weiden« für Harmonica und Laute aus der Zeit um 1780 (Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 15948*).

Eine polnische Lautentabulatur des 17. Jahrhunderts aus dem Besitze Polinski's in Warschau setzt bei dem zehnten Chore mit der Zahl 3 ein, wie ein Faksimile in Polinski's »Dzieje muzyki polskiej w zarysie« auf S. 153 dartut.

Ist als Grundprinzip der Lagerung der Saiten bei französischer Lautentabulatur die tiefste Saite entsprechend der tiefsten Linie anzunehmen, so begegnen auch auf polnischem Boden Tabulaturen mit umgekehrter Lagerung. Ein charakteristisches Beispiel hat Polinski[1] in seiner polnischen Musikgeschichte im Faksimile mitgeteilt. Ein Ausschnitt daraus sei hier in der Originalschrift dargeboten:



Auch die Besaitung im allgemeinen unterliegt Schwankungen. So gibt Robert Dowland in seinen »Varieties of Lute-lessons« 1610 dem sechsten Chore zwei gleichdicke, also Einklangssaiten, und gebraucht Gabriel Bataille in seinen »Airs de différents autheurs« (1608—18) bei *D E F G* Oktav- und bei *c f a d'* Einklangs-Begleitsaiten. Mersenne[2] scheint dagegen durchweg Oktav-Begleitsaiten anzunehmen.
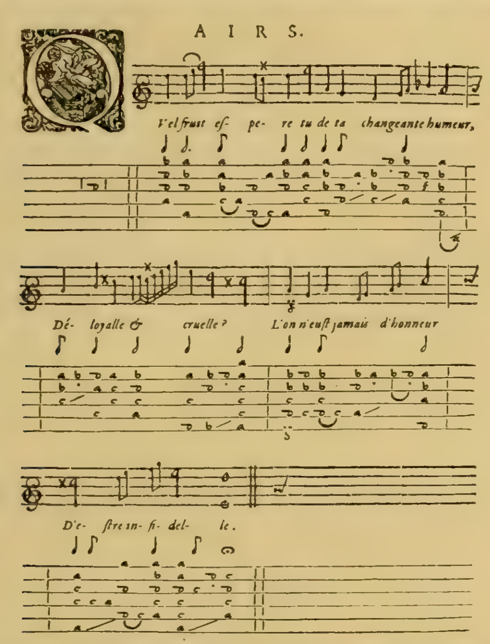
In Deutschland entspricht ebenfalls die Einstimmung der Begleitsaiten nicht immer dem alten Modus. Johann Christian Beyer (1760) hat für den zweiten bis fünften Chor Einklangs- und für

[1] »Dzieje muzyki polskiej w zarysie« S. 130.

[2] »Harmonie universelle« (Paris 1637) Livre second Proposition XI S. 86 f.

den sechsten bis dreizehnten Chor Oktav-Begleitsaiten. Bei den Oktav-Begleitsaiten erklingt immer die höhere Oktave der durch die Grundstimmung gegebenen Töne.

Die genannten Bataille-Sammlungen gehören übrigens auch zu den ältesten gedruckten Belegen für die Anwendung von Noten als rhythmische Zeichen innerhalb der französischen Lautentabulaturen.

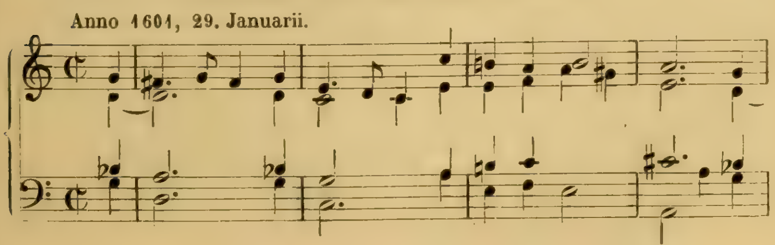


Gabriel Bataille, Airs de differents autheurs mis en tablature de luth. Livre premier (Paris 1611) fol. 60^v. (Bibl. Dr. Werner Wolffheim.)

Auf deutschem Boden ist diese Praxis früher anzutreffen, wie ein Stück vom 29. Januar 1601 aus der Handschrift Berlin Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40143* zeigen mag. (Siehe das Faksimile S. 90.)

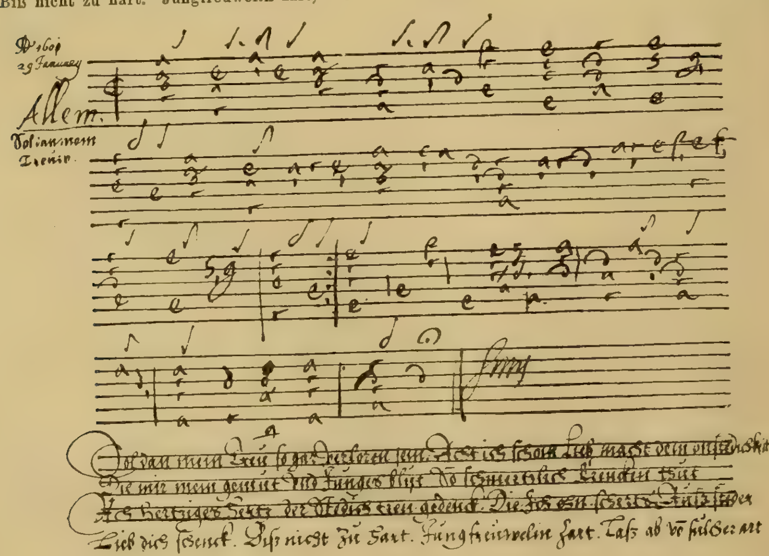
Allemande Sol dan mein Treuw.

Anno 1601, 29. Januarii.

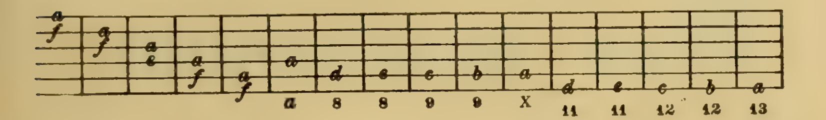


oder:

Sol dan mein Treu so gar verloren sein, Acht ich, schoin Lieb, macht dein onstedigkeit,
Die mir mein gemut vnd Junges blut So schmertzlich Krencken thut.
Ach hertziges Hertz, Der Stedich treu gedenck, Die Ich ohn scherts Auß steder Lieb dich schenck,
Biß nicht zu hart. Jungfreuwelin zart, Laß ab von sulcher art.



Zur Feststellung der Chöre, welche über das Griffbrett laufen, bedarf es nur einer Beobachtung der Griffbuchstaben. Kommt in einem Chore ein anderer Buchstabe als *a* vor, so ist die Saitenlänge modifizierbar, und der Chor liegt auf dem Griffbrett. Freischwebende, sogenannte Bordunsaiten können sowohl im leitereigenen wie im abgeleiteten Tone je nach dem Willen des Spielers und den Forderungen der zu spielenden Literatur gestimmt sein. Deutlich erkennen wir dies z. B. schon aus dem *accord* des Dusiacki'schen Lautenbuches.



Entsprechend der Laute im Abzuge bei den Deutschen, dem *liuto descordato* bei den Italienern, kennt auch der Franzose eine Laute *à corde avalée*, deren Stimmung *F c f a d' g'* ist oder deren Chöre entsprechenden Aufbau aufweisen. Im übrigen hatte jeder Lautenist das Recht, seine Laute nach seinem Belieben je nach Erfordernis der Kompositionen einzustimmen, mußte aber für die Ausführung seiner Tonstücke durch andere den Akkord angeben. Wir begegnen den verschiedensten Stimmungen: *D G c e a d'*, *C F c f a d'*, *A d fis a cis' e'*, *A d g b d' f'* (eine Stimmung, welche von Thomas Mace als die beste französische Stimmung hingestellt wird), *A d g h e' a'* (vieil ton), *A d g h d' fis'* (♮ quarré gegenüber *A d g b d' f'* als *b* mol bei Mersenne 1648) und viele andere mehr. Erst mit dem Wirken der Gaultiers um 1635[1] kommt wieder Einheitlichkeit in die Stimmung des Instruments. Der Akkord *A d f a d' f'* gewinnt allgemeinere Bedeutung, nicht nur für Frankreich[2], sondern auch für Italien[3] und besonders für Deutschland[4], was aber nicht ausschließt, daß daneben gelegentlich die abweichendsten Stimmungen gebraucht werden wie *G c f as c' f'*

---

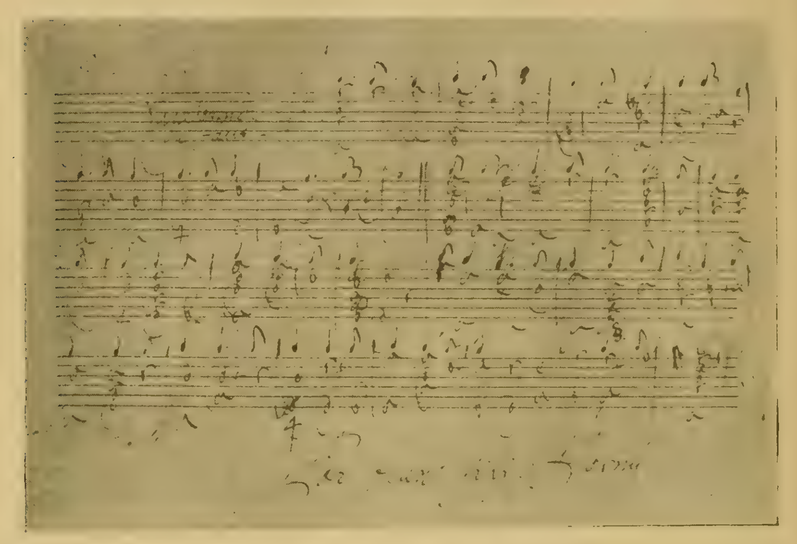
[1] Thomas Mace sagt in seinem »Musick's monument« 1675: at least fourty years old.

[2] Siehe die Tabulaturen von Denis Gaultier, den berühmten Hamilton-Kodex, die Lautensammlungen von Gallot (1670), Brossard (1672/73), le Sage de Richée (1695), Milleran, St. Luc (um 1700).

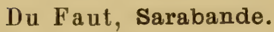
[3] *Ms.* Sciurus »Canzoni divote« (1742).

[4] Vergl. die Tabulaturen von Esaias Reusner, Jacques Bittner, Wenzel Ludwig Edler von Radolt (1701), Graf Kasimir Wardenberg (1713), Telemann (1728), Kellner (1747), Joh. Seb. Bach, Joh. Friedrich Daube (1755), Seidel-Baron (1757), Kohaut (1761), Leopold Weiss (1769), Arien aus Hiller's Singspielen (1771) und Rust (1791).

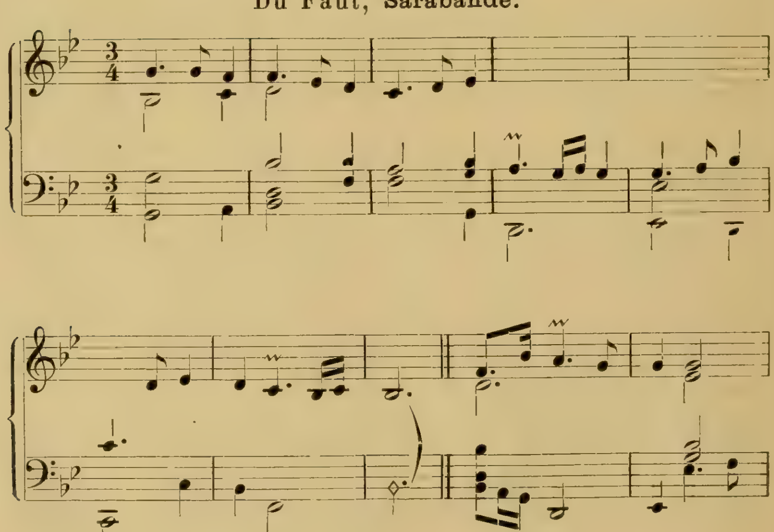
(Basel, Univ.-Bibl. *F IX 53*), *A d fis a d' fis'*, *B d f a d' f'*, *B d f b d' f'* (Rostock, Univ.-Bibl. *mus. saec. XVII 18. 54*).

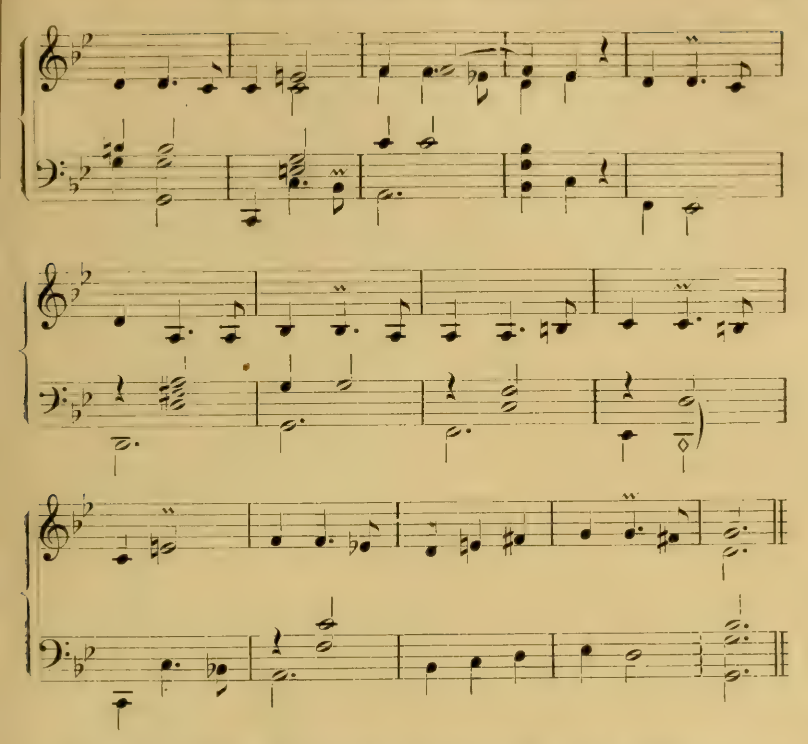


Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 68.*



Du Faut, Sarabande.





Bis zum letzten deutschen Lautendrucke bei Breitkopf 1771 bleibt die Stimmung *A d f a d' f'* in Deutschland in Geltung[1]. In England, wo 1574 mit Kingston's Nachdruck von Le Roy's »Instruction« vom Jahre 1551 unter dem Titel »A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight diuers tunes in Tableture for the Lute« der französische Tabulaturdruck sich heimisch machte, setzte sich allerdings Thomas Mace in seinem »Musick's monument« 1676 enthusiastisch für jene ältere französische Stimmung *A d g b d' f'* ein, ohne aber die Gaultier's in ihrem Siegeslauf hemmen zu können. In Deutschland war es nach Werken von Seidel (1757), Hiller (1759, 1760), Beyer und Kohaut (1760/61) Breitkopf's thematisches Verzeichnis von 65 Nummern aus Hiller's Singspielen (1771), welches den deutschen Lautendruck zum Abschluß gebracht hat. Noch 1756 betonte zwar Baron in der im zweiten

---

[1] Beyer gibt in dem Werk »Gellerts Oden Lieder u. Fabeln« (Leipzig 1760) eine Anweisung, wie aus der *D* moll-Stimmung alle andern, die zum Vortrag der Lautenstücke eines Weiss, Baron, Kropffgans, Falkenhagen, Durant nötig sind, leicht abgeleitet werden können.

Bande von Marpurg's »Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik«[1] veröffentlichten »Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe«, daß es »nicht möglich sey, die gewöhnliche Lautentabulatur, die in kleinen lateinischen Currentbuchstaben bestehet, abzuschaffen, und an deren statt das System der fünf Linien mit ordentlichen Noten einzuführen«. Aber doch nahm die Entwickelung diesen Lauf. Handschriftlich bilden die Werke von Friedrich Wilhelm Rust[2] († 1796), Joh. Gottlieb Naumann († 1801) und Christian Gottlieb Scheidler († 1815) die letzten Ausläufer.
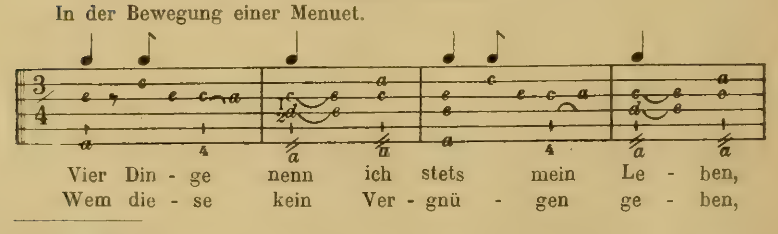
Schon Schubart[3] klagt in seiner 1777—88 auf dem Hohenasperg verfaßten »Ästhetik der Tonkunst« über den Rückgang der Lautenkunst, die man »nur mehr in Reichsstädten, in Klöstern, sonderlich bey den Nonnen und an kleinen Höfen« antreffe. »Die Tonkunst würde eine sehr rührende Eigenheit verlieren, wenn die Laute ganz und gar verdrängt werden sollte.« Ihr Schicksal war aber nicht mehr aufzuhalten. Mit Christian Gottlieb Scheidler sank 1815 die Lautenkunst dahin, um erst wieder in unserer Zeit neue Belebung zu erfahren.

Auf französischem Boden muß die Lautenkunst viel früher ihr Ende erreicht haben. Schon am Anfange des 18. Jahrhunderts war die französische Tabulatur unpopulär geworden. 1716 schreibt Mr. de Visée in der Vorrede zu seinen »Pièces de Théorbe et de Luth«: »Plusieurs auteurs auroient peut-ètre souhaité que j'eusse [écrit] en tablature; mais le nombre de ceux qui entendent la tablature est si petit que j'ay cru ne devoir pas grossir mon livre inutilement . . . Le but de cette impression est le Clavecin, la Viole et le Violon sur lesquels Instruments elles ont toujours concerté«.

Das Vergnügen.

Joh. Chr. Beyer, »Gellerts Oden, Lieder und Fabeln«. Leipzig, Breitkopf, 1760, Nr. 28.
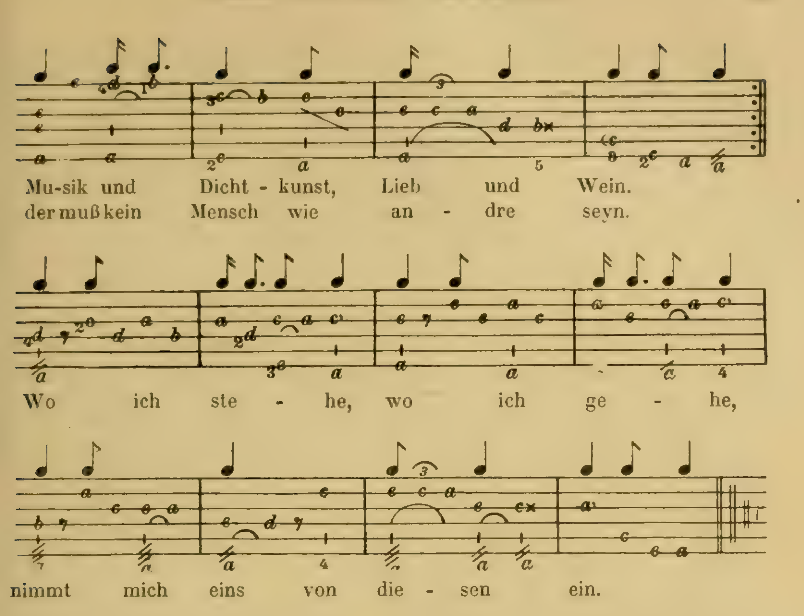
In der Bewegung einer Menuet.



[1] S. 119 ff.

[2] Seine handschriftlich erhaltenen »Tre Sonate per il Liuto con Violino obligato« sind datiert 1791.

[3] Schubart, »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« (Wien 1806) S. 306.



Auf! reget euch, geliebte Sayten,
Ich will den Ton, den ihr mir bringt,
Itzt durch ein muntres Lob begleiten,
Damit es desto süßer klingt,
Wenn die Freude
Durch euch beyde
Doppelt stark ins Herze dringt.

Erst dank ich dir, erwünschte Liebe,
Daß ich ein Herz von dir gewann,
Das nach dem Zuge sanfter Triebe
Getreu und zärtlich lieben kann.
Diese Triebe
Deiner Liebe
Seh ich als mein größtes an.

Auch dank ich dir, du Gott der Reben,
Für deinen Saft, der mich ergötzt;
Und dessen Ruhm muß ewig leben,
Der uns den ersten Stock gesetzt.
Laßt, ihr Wetter,
Stock und Blätter
Auf den Bergen unverletzt.

Quellen französischer Lautentabulatur.

A. Drucke.

Pierre Attaingnant, Dixhuit basses dances. Paris, Kal. Febr. 1529.
Berlin, Kgl. Bibl.

—— Tres breue et familiere introduction. Paris, le VI iour d'octobre 1529.
Berlin, Kgl. Bibl.

—— Epithoma musice instrumentalis ad omnimodam Hemispherii seu Luthine et theoricam et practicam per Orontium fineum. Paris 1530.
Berlin, Kgl. Bibl.

Peter Phalesius, Carmina pro Testudine. Loewen 1546—47.
Wien, k. k. Hofbibl.

—— Des Chansons reduictz en Tabulature de luc à 3 et 4 parties. Livre deuxième. Louuain 1546.
Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch.

—— Des Chansons Reduictz en Tabulature de lvt à 2, 3 et 4 parties. Auec une briefue et familière Introduction. Louuain 1547.
Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch.

Pierre de Teghi, Des chansons et motetz reduictz en tabulature de Luc. Livre 3me. Louvain, Phalèse 1547.
Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch, Wien, k. k. Hofbibl.

—— Carminum pro Testudine Liber IIII. in quo continentur excellentissima carmina dicta Paduana et Galiarda composita per Franciscum Mediolanensem et Petrum Paulum Mediolanensem et alios artifices Lovanii 1546.
Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch.

Piere Phaleys, Des Chansons, Gaillardes, Paduanes et Motetz reduitz en tabulature de luc . . . Livre V. Louvain 1547.
Berlin, Kgl. Bibl.

Adrian Le Roy, Premier livre de Tabulature de Luth. Paris 1551.
München, Kgl. Hofbibl.

—— Tiers livre de Tabulature de Luth. Paris 1552.
München, Kgl. Hofbibl.

Guillaume Morleye, Premier livre de tabulature de Levt. Paris 1552.
Paris, Bibl. Nat.

—— Premier, second et troisieme livres de tabulature de leut. Paris 1552—58.
Brüssel, Kgl. Bibl.

Petrus Phalesius, Hortus musarum. Lovanii 1552/53.
Cambrai, Dunkerque.

Albert de Rippe de Mantoue, Tabulature de Luth. Paris 1553.
Rostock, Univ.-Bibl., München, Kgl. Hofbibl., Brüssel, Kgl. Bibl., Vesoul, Stadtbibl.

Guillaume Morlaye, Premier livre de Psalmes mis en musique par Certon. Paris 1554.
München, Kgl. Bibl., Sorau, Stadtbibl., Brüssel, Paris, Bibl. Nat.

Albert de Rippe de Mantoue, Premier, troisieme et quatriesme livre de tabulature de leut. Paris 1554.
Brüssel, Kgl. Bibl., Rostock, Univ.-Bibl.

—— Cinquiesme livre de tabulature de leut. Paris 1555.
Brüssel, Kgl. Bibl.

—— Sixiesme livre de tabulature de leut. Paris 1558.
Brüssel, Kgl. Bibl.

Nicolas du Chemin, Premier livre contenant plusieurs motetz, chansons etc. Paris 1556.
Paris, Conserv. u. Ste. Geneviève.

Julien Bélin, Motets, Chansons et Fantaisies reduites en tablature de Luth. Paris 1556.
München, Kgl. Hofbibl.

Adrian Leroy et Robert Ballard, Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth. Paris 1557 (1570, 1583).

Adrian Le Roy, Livre de Tabulature sur le Luth. Paris 1562.
Sorau, Stadtbibl.

Vallentin Bacfarc, Premier livre de tabclature de luth. Paris 1564.
München, Kgl. Hofbibl., Brüssel, Kgl. Bibl.
Petrus Phalesius, Luculentum Theatrum musicum. Lovanii 1568.
Rostock, Univ.-Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.
A briefe and easye instruction to learne the tableture. London 1568. (Übersetzung von Leroy et Ballard, Instruction.)
Petrus Phalesius, Theatrum musicum longe amplissimum. Lovanii 1571.
Berlin, Kgl. Bibl., Warschau, Bibl. Polinski.
A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight diverse tunes in tableture . . . translated into English by F. Ke. London 1574. (Übersetzung von Leroy et Ballard, Instruction.)
Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptatae. Lovanii apud P. Phalesium 1574.
Emanuel Hadrianius Antverpiensis, Pratum musicum. Antwerpiae (P. Phalèse) 1584.
Berlin, Kgl. Bibl. 2. Aufl. 1600 Kopenhagen.
—— Novum Pratum Musicum longe amoenissimum. Antverpiae 1592.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Hamburg, Stadtbibl., Arras, London, British Museum, Paris, Bibl. Mazarine.
Adrianus Denss, Florilegium. Cöln 1594.
Hamburg, Stadtbibl., Trier, Stadtbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl.
W. Barley, A new Booke of Tabliture. London 1596.
London, British Museum.
John Dowland, The first Booke of Songes or Ayres. London (Short) 1597.
Dublin, Univ.-Bibl., London, British Museum.
Thomas Morley, Canzonets. London 1597.
London, British Museum.
Matthaeus Reymann, Noctes musicae. Heidelberg 1598.
Breslau, Stadtbibl., Hamburg, Stadtbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Brüssel, Kgl. Bibl.
Allison, The Psalmes of David. 1599.
London, British Museum.
Johannes Ruden Lipsiensis, Flores musicae. Lib. 1. 2. Heidelberg 1600.
Breslau, Stadtbibl., Dresden, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl. und Wien, Ges. d. Musikfreunde.
Thomas Morley, The first booke of Ayres. London 1600.
Birmingham, Corporation-Libr.
Robert Jones, The First (Second) Booke of Songes and Ayres set out to the lute. London (Short) 1600 (1601).
London, British Museum.
John Dowland, The sec. booke of songs or ayres. London 1600.
London, British Museum und Royal College of Music.
Antoine Francisque, Le trésor d'Orphée. Paris 1600.
Paris, Bibl. Nat.
Philipp Rosseter and Thomas Campion, A Booke of Ayres. London 1601.
Kassel, Landesbibl., London, British Museum.
Joachim van den Hove, Florida. Ultrajecti 1601.
Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Stadtbibl., Skottorp, Bibl. Möller, Wien, k. k. Hofbibl.
Thomas Robinson, The schoole of musicke. London 1603.
London, British Museum und Royal College of Music.

Besardus, Thesaurus harmonicus. Col. Agrippinae 1603.
Bautzen. Stadtbibl., Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Stadtbibl., Göttingen, Univ.-Bibl., Hamburg, Stadtbibl., München, Kgl. Hofbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Glasgow, Univ.-Bibl., Kremsmünster, Stiftsbibl., Laibach, Fürst Auersperg-Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. Mazarine und Bibl. Nat., Wien, Verein d. Musikfreunde, Rom, Santa Cecilia.

Tobias Hume, The first part of Ayres. London 1605.
London, British Museum.

Francis Pilkington, The first booke of songs or ayres. London 1605.
Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum.

John Danyel, Songs for the lute, viol and voice. London 1606.
London, British Museum.

John Bartlet, A booke of ayres. London 1606.
London, British Museum.

Thomas Campion, The first second third and fourth booke of Ayres. London 1606.
London, British Museum, Oxford, Christ Church.

Tobias Hume, Poeticall Musicke. London 1607.
Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum.

Thomas Ford, Musicke of sundrie kindes. London 1607.
Glasgow. Univ.-Bibl., London, British Museum.

Robert Jones, A musical Dreame. London 1609.
London, British Museum, Glasgow.

William Corkine, Ayres to sing and play to the lute and Bass-Viol. London 1610.
London, British Museum und Royal College of Music, Glasgow, Univ.-Bibl.

Robert Dowland, Varieties of Lute-lessons. London 1610.
London, British Museum, Oxford, Bodley Library.

—— A musicall Banquet. London 1610.
London, British Museum u. Royal College of Music, Oxford, Bodley Library.

Jean Maynard, The twelve Wonders of the World. London 1611.
London, British Museum.

Thomas Morley, Consort Lessons. London 1611. Einzelne Stimmen in Oxford und London. Lautenpart fehlt.

Gabriel Bataille, Airs de differents autheurs mis en tablature de luth. Paris (Pierre Ballard). 8 livres. 1608—18.
Aachen, Stadtbibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr W. Wolffheim, Breslau, Stadtbibl., München, Kgl. Hofbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. Nat. u. Bibl. de l'Arsenal, Wien, k. k. Hofbibl.

Robert Jones, The Muse's garden for delights. London 1611.
Glasgow.

Joachim van den Hove, Delitiae. Ultrajecti 1612.
Breslau, Stadtbibl., Liegnitz, Ritterakademie, München, Kgl. Hofbibl., London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

William Corkine, The second booke of Ayres. London 1612.
London, British Museum.

Matthaeus Reymann, Cythara sacra. Coloniae 1613.
Berlin, Kgl. Bibl., Hamburg, Stadtbibl.

Robert Taylour, Sacred hymns. London 1615.
London, British Museum und Lambeth Palace sowie Chichester.

Georg Leopold Fuhrmann, Testudo Gallo-Germanica. Nürnberg 1615.
Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Stadtbibl., Kassel, Landesbibl., Königsberg, Univ.-Bibl., München, Kgl. Hofbibl., Straßburg, Univ.-Bibl., Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum.

Elias Mertel, Hortus musicalis novus. Pars prima. Straßburg 1615.
Breslau, Stadtbibl., London, British Museum, Paris, Bibl. Mazarine.

Nicolaus Vallet, Secretum Musarum. t'Amsterdam 1615.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl.

Anonym. Een en twintich Psalmen Davids ghestelt om te singhen ende spelen. t'Amsterdam 1615.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl.

—— Het tweede Boeck van de Luyt-Tablatuer, ghenoemt het Gheheymenisse der Sangh Goddinnen. T'Amsterdam 1615.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl.

Joachim van den Hove, Praeludia testudinis. Lugduni Bat. 1616.
Breslau, Stadtbibl.

Besardus, Isagoge in artem testudinariam. Augsburg 1617.
Straßburg, Univ.-Bibl., Basel, Univ.-Bibl.

—— Novus partus. Augsburg 1617.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Heilbronn, Gymn., München, Kgl. Hofbibl., Straßburg, Univ.-Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Mailand.

Nicolaus Vallet, Le secret des Muses. Amsterdam 1618—19. (Paradisus Musicus Testudinis — Le second Livre de Tablature de Luth — XXI Pseaumes de David accommodés pour chanter et jouer du Luth Ensemble.)
Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Stadtbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv.

—— Regia Pietas hoc est Psalmi Dauidici. Amsterdam 1620.
London, British Museum.

Michelangelo Galilei, Il primo libro d'intavolatura di liuto. München 1620.
Berlin, Kgl. Bibl.

Anthoyne Boesset, Airs de Cour mis en tablature de Luth. Paris 1621 (1624).
Paris, Bibl. Nat.

Joh. Daniel Mylius, Thesaurus Gratiarum. Francoforti a. M. 1622.
Berlin, Kgl. Bibl., Leipzig, Stadtbibl.

Louys de Rigaud, Airs faits et mis en tablature de Luth. Paris 1623.
Paris, Bibl. Nat. u. Bibl. de l'Arsénal.

Adrianus Valerius, Neder-Landtsche Gedenck-Clanck. Haerlem 1626.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Amsterdam, Bibl. der Maatschappij, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum.

Louis de Moy, Le petit Boucquet de Frise Orientale. 1631.
Rostock, Univ.-Bibl.

Mersenne, Harmonie Universelle. Paris 1636/37.
Berlin, Kgl. Bibl., Dresden, Hannover, Leipzig, Stadtbibl., Nürnberg, Germ. Museum, Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Amiens, Besançon, Bologna, Brüssel, Kgl. Bibl., Kopenhagen, London, British Museum u. Royal College of Music, Paris, Bibl. du Cons., Bibl. Nat. u. Bibl. Mazarine, Reims, Wien, k. k. Hofbibl.

Mersenne, Harmonicorum libri XII. Paris 1635, 1636, 1648, 1652.
Berlin, Dresden, Göttingen, Gotha, Hamburg, Hannover, München, Arras, Brüssel, Dôle, Florenz, Haag, Kopenhagen, London, Lund, Paris, Prag, Rouen, Upsala.

François Richard, Airs de cour avec la tablature de luth. Paris (Ballard) 1637.
Brüssel, Kgl. Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

Anonym. Tablature de Luth de différents autheurs sur les accords nouveaux. Paris 1638.
Norrköping, Stadtbibl.

Pierre Gaultier, Les oeuvres de P. G. (1638.)
Bologna, Liceo musicale.

Esaias Reusner, Musicalischer Lustgarten. Breßlaw 1645.
Danzig, Bibl. der Marienkirche.

Bernardo Gianoncello detto il Bernardello, Il liuto. Ven. 1650.
Venedig, Bibl. Marciana.

Denis Gaultier, Pieces de Luth de D. G. sur trois differens modes nouveaux. Paris s. a.
Paris, Bibl. Nat.

—— Livre de Tablature des Pièces de Luth. Paris (1664).
Paris, Bibl. du Cons., Raudnitz, Bibl.

Jacques Gallot, Pièces de Luth. Paris, Bonneul (1670).

Esaias Reusner, Delitiae Testudinis. Breslau, Trescher.
Leipzig, Stadtbibl., Kremsmünster, Stiftsbibl., Brüssel, Cons.

—— Neue Lauten-Früchte s. l. (Berlin) 1676.
Berlin, Kgl. Bibl., Hannover, Kgl. Bibl., Leipzig, Stadtbibl., Kremsmünster, Stiftsbibl., Paris, Bibl. du Cons., Wien, k. k. Hofbibl.

—— Hundert geistliche Melodien ev. Lieder. Berlin (1676).
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Hannover, Kgl. Bibl., Brüssel, Conserv. u. Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv., Wien, k. k. Hofbibl. u. Ges. der Musikfreunde.

Thomas Mace, Musick's monument. London 1676.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch, Brüssel, Kgl. Bibl., Cambridge, Univ.-Bibl., Dublin, Univ.-Bibl., Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum u. Royal College of Music, Oxford, Bodl., Paris, Bibl. Nat. u. Bibl. du Cons., Rom, Santa Cecilia.

Perrine, Livre de Musique pour le Lut. Paris 1679 (1680).
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. Nat. u. Bibl. du Conserv.

—— Pièces de Luth. Paris 1680.
Paris, Bibl. Nat. und Bibl. du Conservatoire.

Jacques Bittner, Pièces de Lut. Nürnberg 1682.
Paris, Bibl. Nat.

Pietro Sammartini, Sinfonie a 2 Viol. e Liuto e Basso di Viola. Firenze 1688.
Florenz, London, British Museum (Org.).

Jacob Kremberg, Musicalische Gemüths-Ergötzung. Dresden 1689.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Dresden, Kgl. Bibl., Schwerin, Großherzogl. Bibl., Brüssel, Conserv., Kopenhagen, Univ.-Bibl., London, British Museum, Raudnitz, fürstl. Lobkowitz'sche Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

Mouton, Pièces de Luth sur differents modes. Paris s. a. (hdschr. Vermerk 27. fevrier l'an 1699).
Früher Stockholm, Bibl. Lindgren, jetzt Malmö, Bibl. C. Claudius.

Philipp Franz Le Sage de Richée, Cabinet der Lauten, s. l. et a[1].
Berlin, Kgl. Bibl., Raigern, Benediktinerstift, Wien, k. k. Hofbibl. und Ver. der Musikfreunde.

Wenzel Ludwig Edler von Radolt, Die Aller Treueste . . . Freindin. Wienn 1701.
Berlin, Kgl. Bibl., München, Kgl. Hofbibl., Raigern, Stiftsbibl., London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

Joh. Gottfr. Conradi, Neue Lautenstücke. Frankfurth a. d. Oder 1724.
Leipzig, Stadtbibl.

Telemann, Der getreue Musikmeister. Hamburg 1728.
Berlin, Kgl. Bibl., Bibl. des Verf., Leipzig, Stadtbibl.

Adam Falkenhagen, Sonate di Liuto solo op. I s. l. 1740.
Leipzig, Stadtbibl., Rostock, Univ.-Bibl.

—— Sei partite a liuto solo, opera secunda. [1740.]
Berlin, Kgl. Bibl., Brüssel, Conserv.

Rudolph Straube, 2 Sonate a Liuto solo. Leipzig 1746.
London, British Museum.

David Kellner, XVI Auserlesene Lauten-Stücke. Hamburg 1747.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Brüssel, Conserv.

Adam Falkenhagen, Erstes Dutzend erbauungsvoller geistlicher Gesänge mit Var. auf die Laute. Nürnberg, J. Ulr. Haffner.
Früher Marburg, Bibl. Wagener.

Ferdinand Seidel, 12 Menuetten für die Laute . . . samt einer Fantasie von Herrn Baron. Als eine Probe eines neuen Druckes von musikalischen Characteren für die Laute. Leipzig, Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, 1757.
Berlin, Kgl. Bibl.

Johann Christian Beyer, Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln . . . für die Laute übersetzt. Leipzig, Breitkopf, 1760.
Berlin, Kgl. Bibl., Bibl. des Verf., Dresden, Kgl. Bibl., München, Kgl. Hofbibl., Brüssel, Bibl. des Cons., London, British Museum.

Karl Kohaut, Divertimento I per il liuto obligato due Violini e Basso. Leipzig, Breitkopf, 1761.
(Abschrift in Berlin, Kgl. Bibl., Tappert-Sammlung.)

Supplemento IV dei Catalogi delle Sinfonie, Partite . . . che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. 1769. Partite per il liuto solo (Werke von S. L. Weiß, Durant und J. B. von Hagen).
Berlin, Kgl. Bibl.

Supplemento VI dei Catalogi delle Sinfonie, Partite . . . che si trovano in manuscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia 1771. Die Laute. Arien aus Herrn Hiller's Operetten in die Laute übersetzt.
Berlin, Kgl. Bibl.

---

[1] Ein einst Hugo Riemann gehöriges Exemplar soll das Datum 1695 getragen haben. Ein Breitkopf-Katalog nennt das Jahr 1715.

B. Handschriften.

Augsburg, Stadtbibl. Lautenbuch des 17. Jahrh. (Gautier).

Basel, Univ.-Bibl. *Ms. F IX 56.* Tabulatur des Bonifacius Ammerbach mit franz. Chansons und Präludium.

—— —— *F IX 53.* Tabulatur mit Werken des 17. Jahrh. (Gautier).

Berlin, Kupferstich-Kabinett *Ms. 142* in 4° obl. La Rhetorique des Dieux (Hamilton-Kodex)[1].

—— Kgl. Bibl. Musikabt. Handschriftlicher Anhang der Wyssenbach-Tabulatur von 1550 (*Mus. ant. pract. W 10*) mit italienischen u. deutschen Tänzen u. Liedern, sowie einigen französischen Sätzen.

—— —— Nauclerus-Lautenbuch aus dem Anfang des 17. Jahrh. (*Mus. Ms. 40141*).

—— —— Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema (*Mus. Ms. 40264*).

—— —— Lautenbuch aus den Jahren 1600—1602 mit datierten Tabulaturen von franz. Liedern und Tänzen. An Autoren sind genannt Besardus, Richard Anglus u. Bocquet. Voran gehen ital. Orgeltabulaturen von 1594 (*Mus. Ms. 40143*).

—— —— Lautenbuch des Kasimir Stanislaus Rudomina Dusiacki mit ital. Tänzen, Schlachten etc. von Santino Garsi, Ascanio Garsi und vor allem von Donino Garsi, der der erste Eigentümer des Buches gewesen zu sein scheint. Padua 1620 (*Mus. Ms. 40159*).

—— —— Tabulatur aus der Zeit um 1640 (Geschenk Stiehl's an Tappert).

—— —— Codex Wolckenstein-Rodenegg. In Collegio Parmensi A. 1656 (*Mus. Ms. 40048*).

—— —— Fragment ex libr. Christ. Francisci Co. à Wolckenstein et Rodnegg (Gavotte u. Menuet) [*Mus. Ms. 40152*].

—— —— *Ms.* Reusner an Reusner's »Neue Lauten-Früchte« 1676.

—— —— Tabulatur aus dem Besitze des Grafen Wolkenstein-Rodenegg aus der Zeit 1684—86 (*Mus. Ms. 40149*).

—— —— Deutsche Tabulatur mit Märschen, Tänzen usw. aus dem Ende des 17. Jahrh. (*Mus. Ms. 40179*).

—— —— Blatt einer Tabulatur um 1700 mit dem Satze La Dolente. Sarabande (*Mus. Ms. 40226*).

—— —— *Ms.* J. M. Sciurus 1742. Canzoni divoti tradotti nell' Liuto (*Mus. Ms. 40159*).

—— —— Karl Kohaut, 5 Konzerte für concertierende Laute mit Begleitung von Streichinstrumenten.

—— —— Joh. Ludwig Krebs, Concerto (*C* u. *F*) à 5. Liuto concertato, 2 Viol. Va. Vcello. (*Mus. Ms. 12019/20*).

—— —— Joh. Kropffgans II, *F* dur-Sonata à 3. Liuto Viol. e Vcello. (*Mus. Ms. 12165*).

—— —— Giov. Amad. Naumann, »Wie ein Hirt sein Volk zu weiden« für Harmonica und Laute (um 1780 [*Mus. Ms. 15948*]).

—— —— Lautenbuch mit Chorälen u. zwei Sonaten von F. W. Rust (18. Jahrh. [*Mus. Ms. 40150*]).

—— —— Friedrich Wilhelm Rust, Tre sonate per il liuto con Violino obligato 1791 (*Mus. Ms. autogr.*).

—— —— Fr. W. Rust, Sonata I (*G*)-Thema con Variazioni (*G*)-Sonata II (*D* [Laute u. Violine]).

---

[1] Vgl. die eingehende Studie von Oskar Fleischer in der »Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft« II, 1 ff. (mit Faksimilien).

Berlin, Kgl. Bibl. Scheidler, Thème de Mozart varié par Scheidler. 12 Variationen über das Champagnerlied aus Don Giovanni (*Mus. Ms. 19765*).

— — Bibl. Prof. Dr. H. Springer. Accompagnement mit der Laute zu vier Arien von Sigr. [Giuseppe Maria] Orlandini.

Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim. Lautenbuch des Johannes Friderici (17. Jahrh.).

—— —— Erfreuliche Lauten Lust. 3 Bände mit Suiten von Dubut, Du Faux, Pinell, Dupré, Gumprecht, E. R. (? Esaias Reusner), Gaultier de Vienne, A. C. Hültz.

—— —— Lautenbuch des 18. Jahrh. mit Partien von Baron, Weichenberg, Galot, Comte de Logus, Pasch, Gautier, Mouton, de Bronikowsky.

—— —— Conzert von Weiss für Laute, 2 Violinen, Violoncell u. Kontrebaß.

—— —— 6 Concerti à 3 Luth e Viola da Gamba e Cembalo di S. Schotte.

—— —— 3 Ouvertures à 3 Luth, Violino e Basso di Kühnel.

—— —— Ouverture à 2 Luth e Flauto di Kühnel.

Brüssel, Bibl. du Conserv. *Nr. 5616*. Tabulatur aus der Mitte des 17. Jahrh. für 11chörige Laute.

—— Kgl. Bibl. Sonata à 3 Luth, Violino e Basso di Kühnel.

—— —— Sonata à 2 Luth e Flauto traverso di S. Baron.

—— —— Concerti à 3 Luth, Violino e Basso di Kühnel.

—— —— *Ms. II 4087*. Drei Suitensammlungen und 2 Sonaten für Solo-Laute, Concert für Liuto obligato, Violino e Basso und Duett für Liuto und Traverso von Baron.

—— —— *Ms. II 4088*. Kammermusikwerke mit obligater und konzertierender Laute von Neruda, Giuseppe Haydn und Giov. Kropffganß.

Cassel, ständische Landesbibl. Franz. »Gesangsstücke für die Laute.« Kat. Israel Anhang S. 74 Nr. 8.

Danzig, Stadtbibl. *Ms. 4022* aus dem Anfang des 17. Jahrh. mit Tänzen und geistlichen wie weltlichen Liedern. Von Komponisten genannt sind Nani di Milano, Mercurius, Gaultier, Jan Barino u. Balard.

Darmstadt, Hofbibl. Tabulatur in quer 4°.

Dresden, Kgl. Bibl. *Ms. 297*. Liederbuch eines Jenenser Studenten B. K. S. S. 1603.

—— Privatsammlung des Königs. Cantata sacra mit Lautenbegleitung.

Dublin, Univ.-Bibl. Lute lessons by Dr. Dallis of Cambridge.

Edinburgh, Un.-College Library. Rowallan *Ms.*

—— Library of the Faculty of Advocates. Straloch *Ms.*

Hamburg, Stadtbibl. *Ms. 3238*. Tabulaturbuch des Ernst Scheele von 1619.

—— —— *Ms. 3241*. Geistliche u. weltliche Lieder nebst einigen Tänzen.

Kopenhagen, Kgl. Bibl *Ms. 1879* in 4°.

Kremsmünster, Benediktinerstift[1]. Tabulatur aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. mit Stücken von Gautier.

—— —— Tabulatur des 17. Jahrh. mit Stücken von Du Faut, Lauffensteiner und Weichenberger.

Leipzig, Stadtbibl. Sammelband *mus. 17* in 4° (16. Jahrh.).

—— —— Lautenmanuskript vom Jahre 1681.

—— —— Lautenstücke von J. S. Bach und Kropffgans.

[1] Vgl. den »Fach-Katalog der musikhist. Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn«. Wien 1892, S. 159.

Leiden, Univ.-Bibl. Lautenbuch des Thysius[1] (c. 1600).
London, British Museum, *Royal Appendix 58* (16. Jahrh.). »Possessor huius libri nuncupatur magister Johannes.«
—— —— *Add Ms. 4900.* Vertreten sind Heywood, Taverner, Sheparde, Johnson, Theophilus.
—— —— *Egerton 2046.* Darin Sätze von Strogers, Dowland, Francis Cuttinge, Johnson, Whitfelden, Anthony Holborne, Rosseters, Edmond Collarde, Daniell Bathler, Lawrence, Gautier.
—— —— *Sloane Ms. 1021.* Tabulatur J. Stobaeus 1640.
—— —— *Add. 31392* mit Pavyns von Allison.
—— —— *Add. Mss. 30513* mit Stücken von Mulliner, Churchyard u. Anonymen.
—— Royal College of Music. Sacred Harmonic Society No. 1964. Edward Paston Lute Book.
München, Kgl. Hofbibl. *Ms. 2987.*
—— —— *Ms. 4112.* Tabulatur des Franciscus Maximilianus de Puckh. 1687.
Nikolsburg, Bibl. der Fürstin Dietrichsstein. Tabulatur des 17. Jahrh.
Norrköping, Stadtbibl. Lautenbuch »Ludovicus de Geer«. A Paris le 8 septemb. A⁰ 1639. Provenienz Bibl. Finspång.
Nürnberg, Germanisches Seminar. *Ms. 33,748 I.* Tabulatur mit Werken (Tänzen) von Gregor, John Douland, Jacob, Ballardt, Servatius Saremont, Mercurius, Mauritius, Mertelius.
—— —— *Ms. 33,748 III.* Auflösungen von Generalbaßbezifferungen in Lautentabulatur.
Oxford, Bibl. Taphouse. Kopie des Gordon Lute-book.
Paris, Bibl. du Conservatoire. *Ms. 22342.* Livre de Lut de Ms. Milleran mit Werken von Berens, Boquet, de Blanc Rocher, du But, Dufaux, Dupre d'Angleterre, Emond, le Fevre, Gallot, Gautier, Gomprecht de Strasbourg, Jacson, Jasseuve, Kremberg de Varsovie, de Launay, Mesangeau, Merville, Mouton, Otto, Porion, Reusner de Brandenbourg, Strobel de Strasbourg, Vignon.
—— —— *Ms. 24372.* *Ms.* Ruthwen mit Tänzen von Mercure, Pinel, Vincent, Bouuié, le vieux Gaultier.
—— Bibl. Nat. *Ms. Vm 2658* réserve. Tabulatur G. de Brossard, Pièces de Luth recueuillies et écrites à Caen et autres lieux ès année 1672/73.
—— —— *Ms. Vm 2659.* Tabulaturbuch.
—— —— *Ms. Vm 2660.* Tabulaturbuch.
—— —— *Ms. Vm 2660/3.* *Ms.* Bocquet.
—— —— *Ms. Vm 7 675.* Tänze des 17. Jahrh. An Autoren sind genannt Le Genest, Gautier, Hotmann, Le Juif, Luigi, Valleroy.
—— —— *Ms. Vm7 6211.* Tänze des 17. Jahrh. von Gautier de Paris, Gautier de Lion, vieux Gautier, du but (du buth), Du Pré, Lamare le bras, Mesangeau.
—— —— *Ms. Vm7 6212.* Lautenbuch Marguerite Monin. 1664. Tänze von Gautier, Daucery, Du but, Gaultier le vieux, Roland (?).
—— —— *Ms. Vm7 6213.* Tänze des 17. Jahrh.; geschrieben um 1670.

[1] Siehe die Veröffentlichung von J. P. Land in »Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis« Deel 1 (1884) S. 129 ff.

Paris, Bibl. Nat. *Ms. Vm⁷ 6211.* »*Ms.* de Luth« mit Werken von Bouquet, Enrici, le Faux, Gautier, V[ieux] G[autier], du But.

—— —— *Ms. Vm⁷ 6216.* Handschriften des 17. Jahrh. mit Tänzen von Le Faux, le vieux Gauthier sowie Opernarien und Sinfonien.

—— —— *Ms. Vm⁷ 6265.* Suiten. Als Autor ist vor allem Visée vertreten.

Raigern, Benediktinerstift. Lauthen Concert von Johann Georg Weichenberger (17. Jahrh.).

—— —— Tabulatur des 17. Jahrh., mehrere Stücke von Weichenperger.

—— —— Tabulatur des 17. Jahrh. deutscher Herkunft.

—— —— Tabulatur des 17./18. Jahrh.

—— —— Lautenbuch des Casimir Comes Werdenberg et Namischt von 1713.

Raudnitz, fürstl. Lobkowitz'sche Bibl. *II k. k. 80.* Lautenstücke von Mouton, Gautier usw.

—— —— *II k. k. 83. Ms.* »commencé le 16 de may par Gallot a paris«.

—— —— *X 46. 210.* Lautenstücke von St. Luc.

—— —— Fundamenta der Lauthen Musique.

Rostock, Univ.-Bibl. *Mus. saec. XVII 18. 52²*. Pièces choisies pour le Lut. Pour Son Altesse Serenissime Madame la Princesse Louise de Wurttemberg.

—— *Mus. saec. XVII 18. 54.* Mit Sätzen von Vincent, Gumprecht, Mercure, Gautier, Pinelle, Du Faut, De But, Merville, Bourbon, Neu Wart (Neuwert), Gautier d'Angleterre, Gautier de Paris, Strobel, Emmon, Bechon, Henry, Montrovie, Boivinette, Mezangeau, Havernickkel, Villiers, Frapart, H. Albert u. a.

—— —— *Ms. 65ᵇ.* Suiten.

—— Daube, Joh. Friedr.: Trio a Liuto avec Flute trav. et Basso cont.

Salzburg, k. k. Studienbibl. Kammerkonzerte u. Suiten von Blockh, Siegmund Weis, Pietro, Mechk, Behr, Fichtel u. a. (18. Jahrh.).

Schwerin, Großherzogl. Bibl. Lautenbuch von 1651 (auf Papier von Robert Ballard. Au Mont Parnasse. Rue S. Jean de Beauvois) mit Werken von Gautier und Pinel.

Skokloster-Bibl. Liederbuch »Petrus Brahe. Jan. 1620. Giessae«.

Sorau, Stadtbibl. Nr. *536.* An Druckwerke von Morlaye (1554) und Adrian le Roy (1562) schließt sich ein hs. Anhang mit polnischen Liedern an.

Stockholm, Bibl. Dr. Lindgren. Tabulatur (ein Präludium aus Swea Hofgericht teilt Norlind in »Sammelband I« der JMG S. 195 in Übertragung mit).

Straßburg, Univ.-Bibl. An Besardus, Isagoge in artem testudinariam, deutsch von J. N., Augsburg 1617, handschriftlicher Anhang für 7chörige Laute.

Upsala, Univ.-Bibl. *Ms.* Pier Verdier (*J M 9*).

Vesoul, Stadtbibl. Tabulatur mit Werken des 16. Jahrh. (Orlando di Lassus)[1].

—— —— *Ms. 9287 (711).* Genannt sind als Autoren Costanzo Antegnati, Claudio Merulo, Horatio Vecchi, Andrea Rota, Leone Leoni, Tiburtio Massaino, Valerio Bona[2].

Warmbrunn, Gräflich Schaffgotsch-Bibl. Tabulatur des Hermien Kniebandl, Cisterziensers im Kloster Grissau (*Ms. K 44*).

---

[1] Vgl. Michel Brenet in »Rivista Musicale Italiana« V (1898).

[2] Nach Mitteilungen von Michel Brenet in der »Revue d'histoire et de critique musicales« 1901 Nr. 11—12 und 1902 Nr. 1.

Wien, k. k. Hofbibl. *Ms. 18761.* Tabulatur des 18. Jahrh. mit Werken vom Grafen Logi und Sylvius Weiss.

—— —— *Ms. 18829* mit Lautenstücken von Sylvius Weiss.

—— —— *Ms. 19374* mit Sätzen in deutscher und französischer Tabulatur.

—— —— *suppl. mus. 1078.* Tabulatur des 18. Jahrh. mit Werken von Prince de Lobkowitz, Comte Bergen, Borsilli, Silvius Leopoldus Weiss.

—— Bibl. Max Kalbeck. Tabulatur des 17. Jahrh. mit Kompositionen von Galilei, Perichon, Mesangeau, Gauthier, Ballard, Lepin u. a.

—— Bibl. des Grafen Hans Wilczek. Tabulatur, 1623 begonnen; darin mehrere polnische Stücke.

Spanische Lautentabulaturen.

Eine wenn auch nicht ganz zureichende, so doch brauchbare Arbeit über spanische Lautenkunst verdanken wir dem Grafen Morphy[1]. „Hatte die Pflege des Lautenspiels bei den Deutschen, Italienern und Franzosen Tabulaturen von scharfem nationalen Gepräge gezeitigt, so lehnten sich die übrigen Kulturvölker Europas in den Aufzeichnungen von Lautenmusik teils an Italien, teils an Frankreich an. Es ist schon berührt worden, welchen Anklang allenthalben die französische Tabulatur fand und wie sie mit französischer Sprache und Kultur überall Eingang fand. England, die Niederlande und Deutschland verfielen ihrem Einfluß. Nur die Spanier bewahrten sich noch eine gewisse Eigenart. Zwar hingen sie äußerlich der italienischen Tabulatur an, lieferten aber doch gar manchen nationalen Einschlag. Das Lauteninstrument der Spanier war die Vihuela, welche nach Curt Sachs[2] eine Mittelform zwischen Laute und Guitarre darstellt und mit Drahtsaiten bezogen war.

War, wie wir aus der »Declaracion de instrumentos musicales« des Juan Bermudo erkennen, bei den älteren Spaniern Guzman, Martin de Jaen, Hernando Lopez, Baltasar Tellez bis Luys Milan (»El Maestro 1535) und Thomas de Sancta Maria (»Libro llamado Arte de tañer Fantasia 1565) eine der französischen Praxis entsprechende Lagerung der Saiten im Liniensystem vorgesehen, die merkwürdigerweise noch einmal ganz spät (1741) auf deutschem Boden in Majer's »Neu eröffnetem theoretischen und praktischen Music Saal« in ihrer Anwendung auf eine sechschörige Guitarre mit der Stimmung *d a d' fis' a' d''* wiederkehrt, so zeigten sich Luys de Narbaez (»El Delfin para vihuela« 1538), Alonso de Mudarra (»Tres libros de musica para vihuela« 1546), Anriquez

[1] G. Morphy, »Les luthistes espagnols du XVIe siècle«. 2 Bde., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.
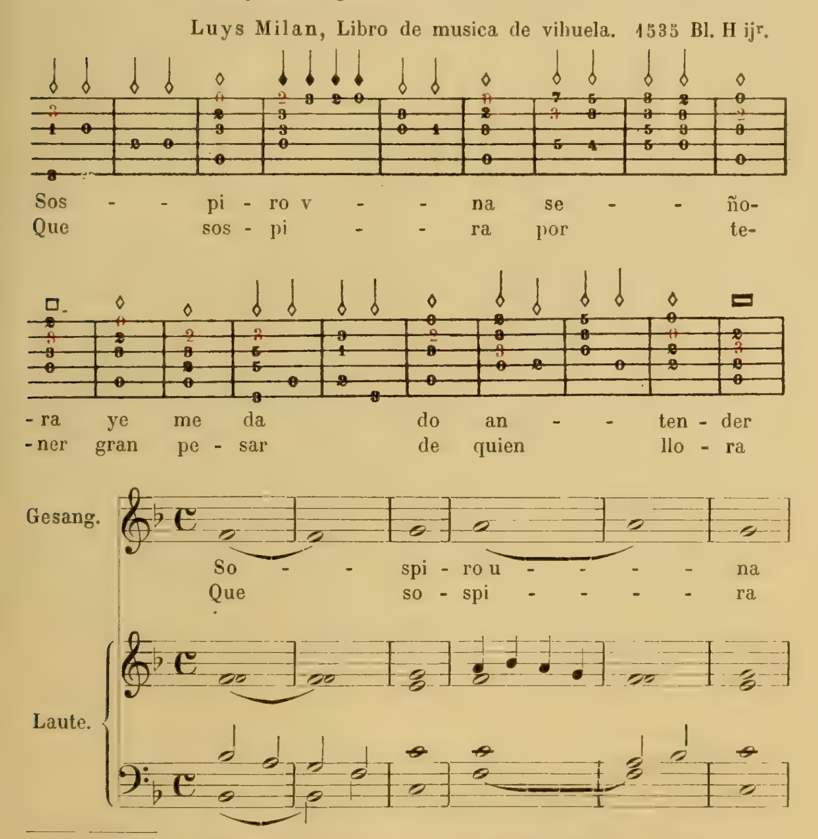
[2] »Real-Lexikon der Musikinstrumente«. Berlin, Julius Bard, 1913.

de Valderravano (»Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas« 1547), Diego Pisador (»Libro de musica de vihuela« 1552) und Miguel de Fuenllana[1] (»Orphenica Lyra« 1554) ganz in italienischem Fahrwasser.

Für die Rhythmik wurden nach Bermudo von den Vorläufern Milan's eine Reihe charakteristischer Figuren aufgestellt, die alle als Varianten der minima anzusehen sind:

Milan und seine Nachfolger gebrauchen die Noten □ ◇ ◇̩ ♦ ♦̩, die als rhythmische Zeichen über die die Tonhöhe angebenden Zahlen des Liniensystems gesetzt werden.

Luys Milan, Libro de musica de vihuela. 1535 Bl. H ij^r.



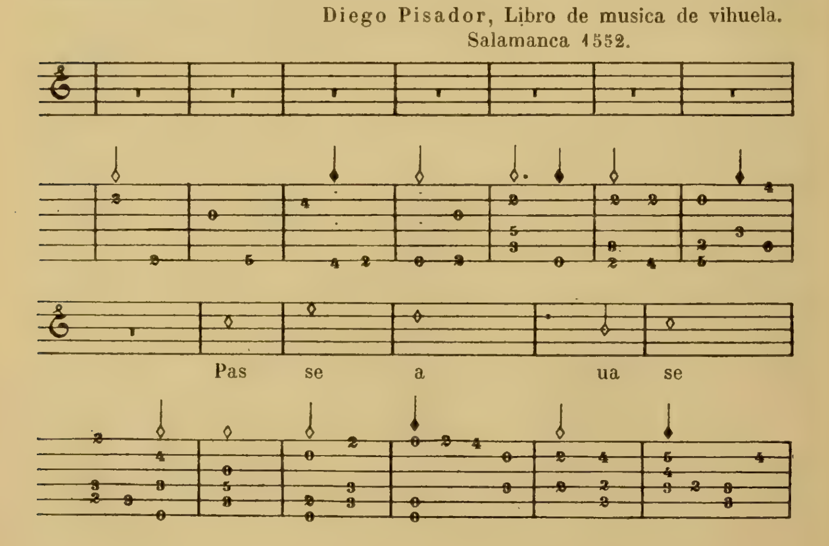
[1] Siehe den lehrreichen Aufsatz von Hugo Riemann in den »Monatsheften für Musikgeschichte« XXVII (1895) Nr. 6.

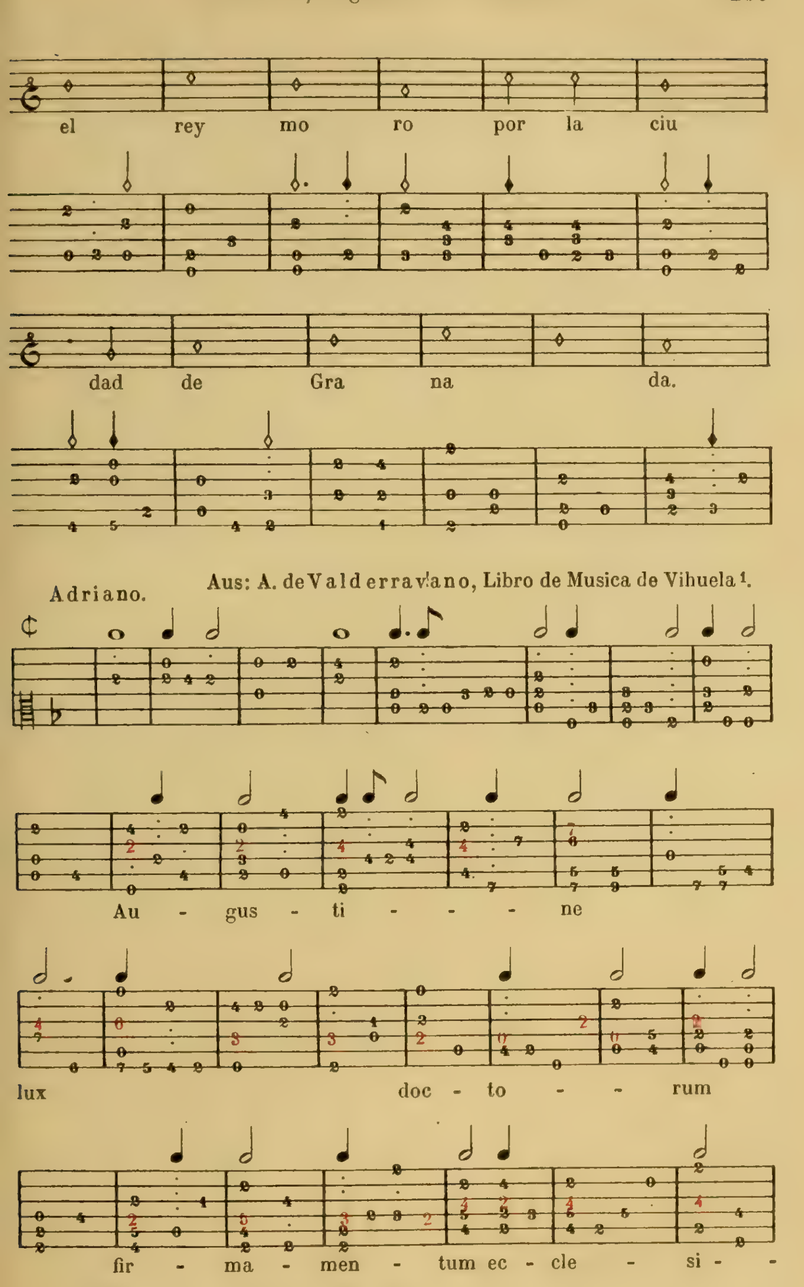
se - - - ño - ra ye me da - - - - - - -
por te - ner gran pe - sar

- do an - - - ten - der
de quien llo - ra
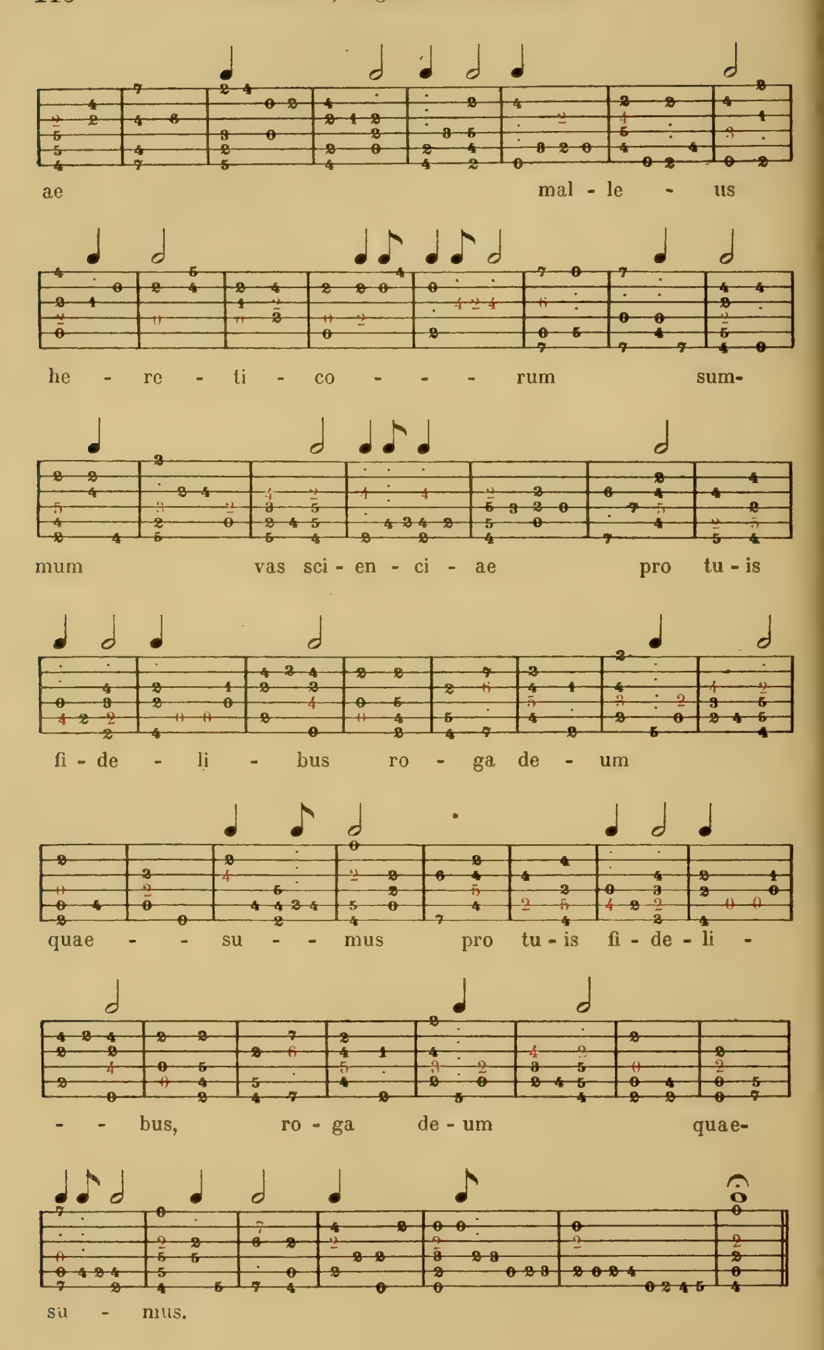
Bei Gesang zur Laute wird die Singstimme teils auf einem besonderen Liniensystem in mensuralen Formen aufgezeichnet oder in Zahlen mit in die Tabulatur übernommen. In letzterem Falle hebt sie Milan, Luis de Narbaez, Valderravano, Pisador und Fuenllana durch rote Farbe von den übrigen Tönen ab.

Diego Pisador, Libro de musica de vihuela. Salamanca 1552.

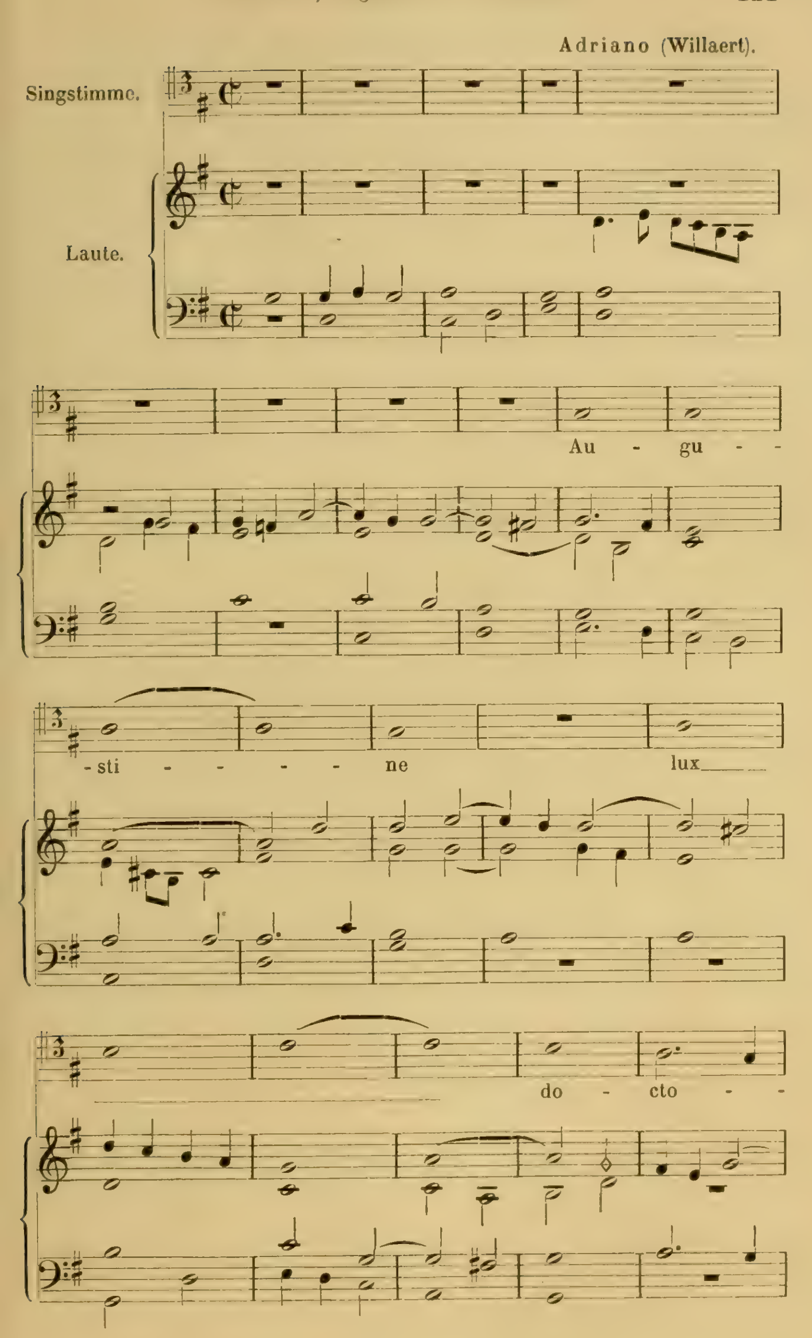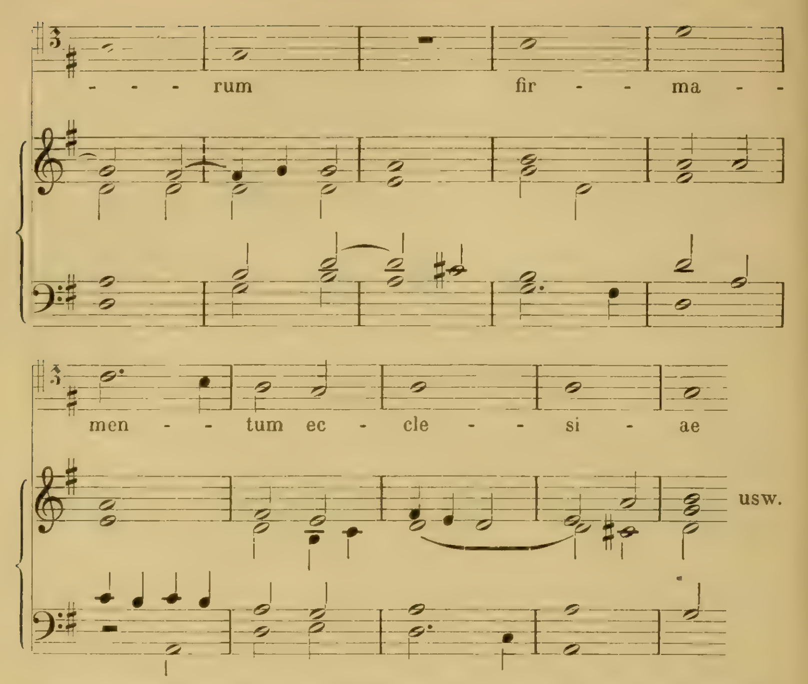




1 Nach einer Abschrift aus dem Besitz des Herrn Dr. Werner Wolffheim.


ae
mal - le - us
he - re - ti - co - - - rum sum-
mum vas sci - en - ci - ae pro tu - is
fi - de - li - bus ro - ga de - um
quae - - su - - mus pro tu - is fi - de - li -
- - bus, ro - ga de - um quae-
su - mus.

Adriano (Willaert).





Mudarra greift dagegen zu dem Hilfsmittel, den die Gesangsnoten vertretenden Zahlen kleine kommaartige Häkchen beizufügen. Esteban Daza zeichnet die Gesangsnoten durch Punkte über den Zahlen aus.

Während gemeinhin die in die Tabulatur aufgenommenen Gesangsnoten mitgespielt werden, verlangt Fuenllana, daß sie vom Instrument unberücksichtigt bleiben sollen. (Siehe Faksimile S. 113.)

Mit Esteban Daza's »Parnaso« 1576 schließt die Reihe der spanischen Lautentabulaturen ab. Die Guitarre beginnt, der Laute den Rang streitig zu machen, übernimmt allmählich die führende Rolle in der Gesellschaftsmusik.

Spanische Lautentabulaturen.

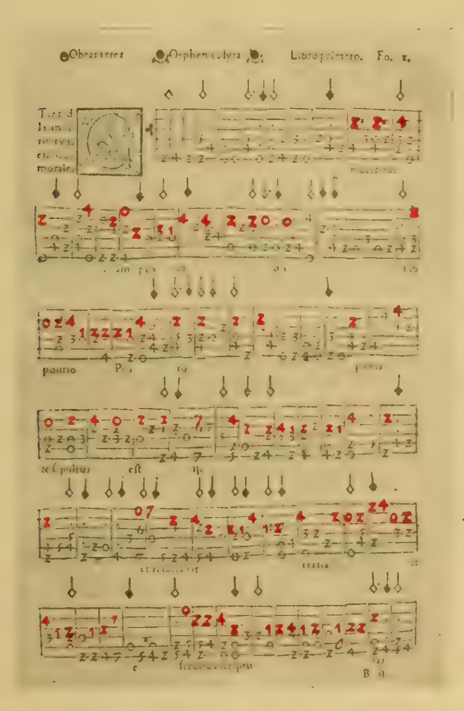
Luys Milan, Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. Valencia 1535 (1536).
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, London, British Museum, Madrid, Kgl. Bibl. und Nat.-Bibl., Paris, Bibl. du Conserv. und Bibl. Nat.

Luys de Narbaez, El primero (segondo, tercero, quarto, quinto et sesto) libro del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. Valladolid 1538.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, London, British Museum, Madrid, Nat.-Bibl.

Alonso de Mudarra, Tres libros de musica en cifras para vihuela. Sevilla 1546.
Madrid, Bibl. des Escorial und Bibl. Barbieri.

Anriquez de Valderravano, Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas. Valladolid 1547.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim (Abschrift), London, British Museum, Madrid, Nat.-Bibl., Modena, Bibl. Estense, Wien, k. k. Hofbibl.

Diego Pisador, Libro de Musica de Vihuela. Salamanca 1552.
London, British Museum, Madrid, Bibl. Escorial, Paris, Bibl. Nat. *(V^m 2624)*.
B



Miguel de Fuenllana, Libro de musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra. 1554. Libro primero. fol. *X*.

Miguel de Fuenllana, Libro de Musica para Vihuela intitulado Orphenica lyra. Sevilla 1554.
Berlin, Kgl. Bibl., Wiesbaden, Landesbibl., Innsbruck, Univ.-Bibl., London, British Museum, Madrid, Bibl. Escorial, Paris, Bibl. du Conserv. und Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

Fray Juan Bermudo, Declaracion de instrumentos musicales. Ossuna 1555.
Barcelona, Bibl. Carreras, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Madrid, Nat.-Bibl., Paris, Bibl. du Conserv. und Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

Fray Thomas de Sancta Maria, Libro llamado Arte de tañer Fantasia assi para Tecla como para Vihuela. Valladolid 1565.
Berlin, Kgl. Bibl., Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum.

Esteban Daza, Libro de musica en cifras para vihuela intitulado el Parnaso 1576.
Madrid, Nat.-Bibl. und Bibl. Escorial.

Die bisher bei den Lauten aufgewiesenen Notenschriften finden auch auf eine Reihe anderer, mit den Lauten verwandter Instrumente Anwendung. In erster Linie genannt seien die Theorben, bei denen sich der Hals über den ersten Kragen hinaus noch bis zu einem zweiten fortsetzt, der die Bordunsaiten trägt. An ihrer Ausbildung scheint Hieronymus Kapsberger nach dem Urteile von Athanasius Kircher[1] stark beteiligt.

Als generalbassierendes Instrument spielte die Theorbe im 17. und 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle, namentlich bei größeren Aufführungen[2] und bei Begleitung von Chören in Verbindung mit Lauten, Violen und Clavicembali. Schon Michael Praetorius[3] unterschied bei ihr 14—16 Chöre, von denen sechs (römische Theorbe) bis acht (paduanische Theorbe) über das Griffbrett liefen. Mersenne gibt im 12. Buche seiner »Harmonicorum libri« eine Abbildung einer elfchörigen Theorbe mit 21 Saiten. Thomas Mace spricht in seinem »Musick's Monument« von einem dreizehnchörigen Instrument. Folgen wir Praetorius[4] und Mersenne[5], so entsprach die Stimmung der sechs oberen Chöre der der Laute, nur daß die beiden höchsten Chöre eine Oktave tiefer klangen: *A d g h e a* oder *G c f a d g*. Nach unten schlossen sich die andern Chöre stufenmäßig an. Das Tonmaterial fand bald mit Hilfe französischer, bald mit Hilfe italienischer Tabulatur seinen Ausdruck. Baron in seiner »Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe«[6] hält für die Theorbe als generalbassierendes Instrument »das System der 5 Linien mit ordentlichen Noten« am tauglichsten. Der italienischen Bezeichnung der Bordunsaiten mit

---

1 »Musurgia« (Rom 1650) I, 476.

2 Nach Mattheson bei Musiken von 30—40 Personen in Kirche und Oper. Vgl. auch Albrechtsberger, »Anweisung zur Composition« (Leipzig 1790) S. 417 f.

3 »Syntagma musicum« II, 5² (Neuausgabe S. 61).

4 Neuausgabe des »Syntagma II« S. 30.

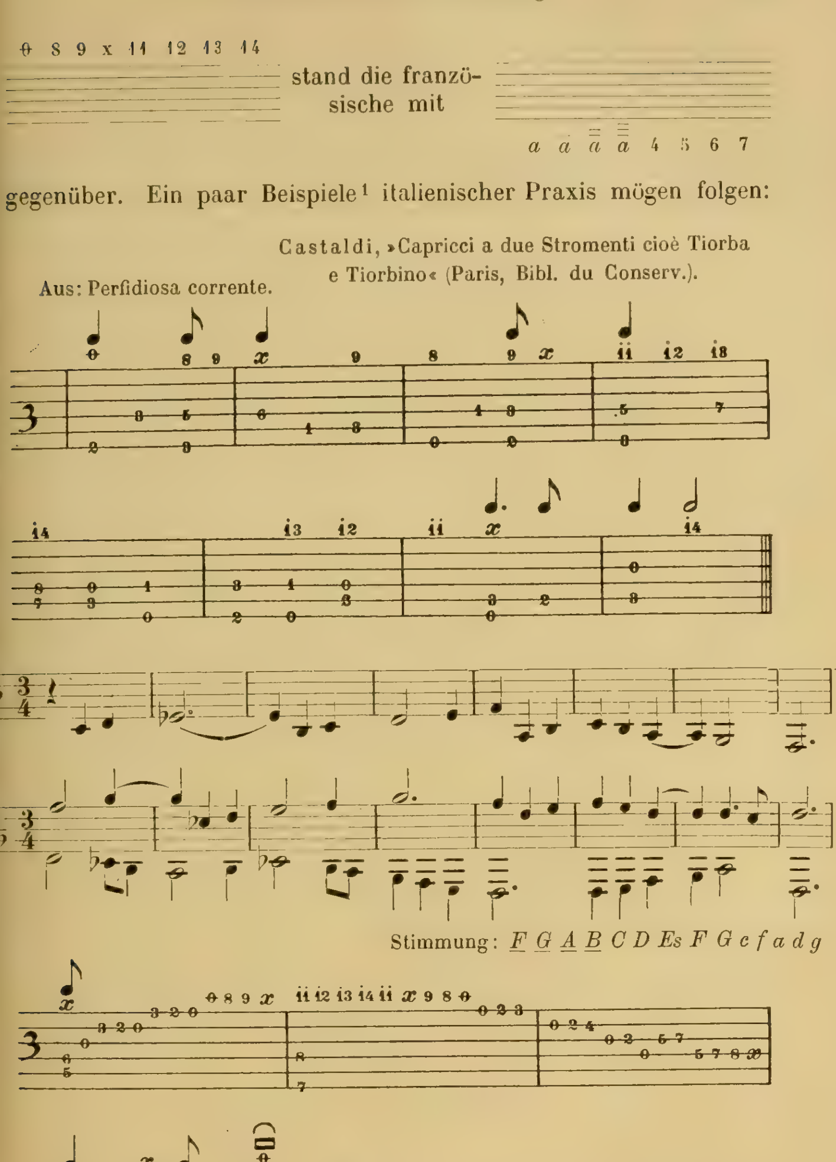
5 »Harmonicorum libri« I, 10.

6 Friedr. Wilhelm Marpurg's »Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik« II (Berlin 1756) S. 119 ff.
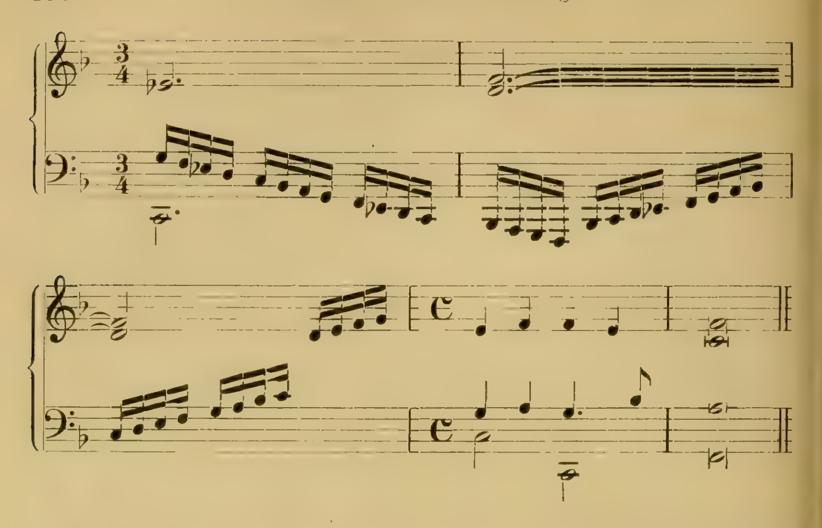
stand die französische mit ... gegenüber. Ein paar Beispiele[1] italienischer Praxis mögen folgen:

Castaldi, »Capricci a due Stromenti cioè Tiorba e Tiorbino« (Paris, Bibl. du Conserv.).

Aus: Perfidiosa corrente.
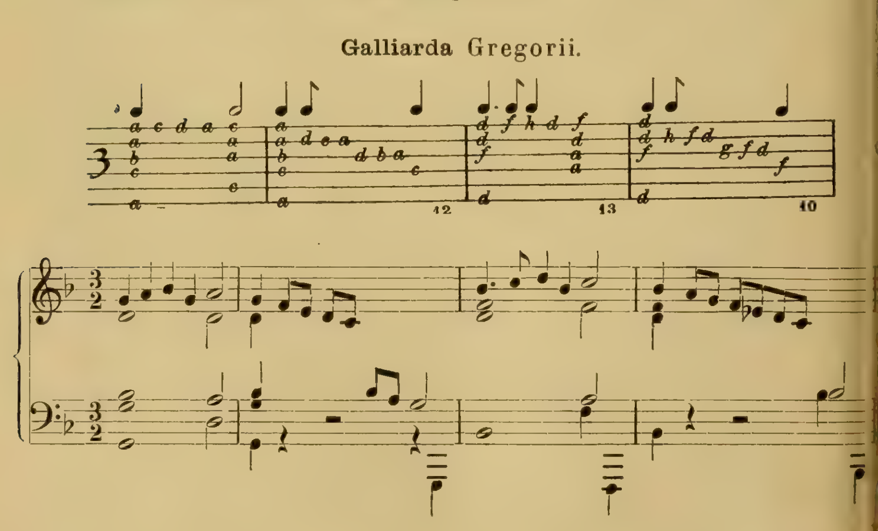


[1] Die Kenntnis der Vorlage verdanke ich einer Abschrift in der Tappert-Sammlung der Kgl. Bibl. Berlin.
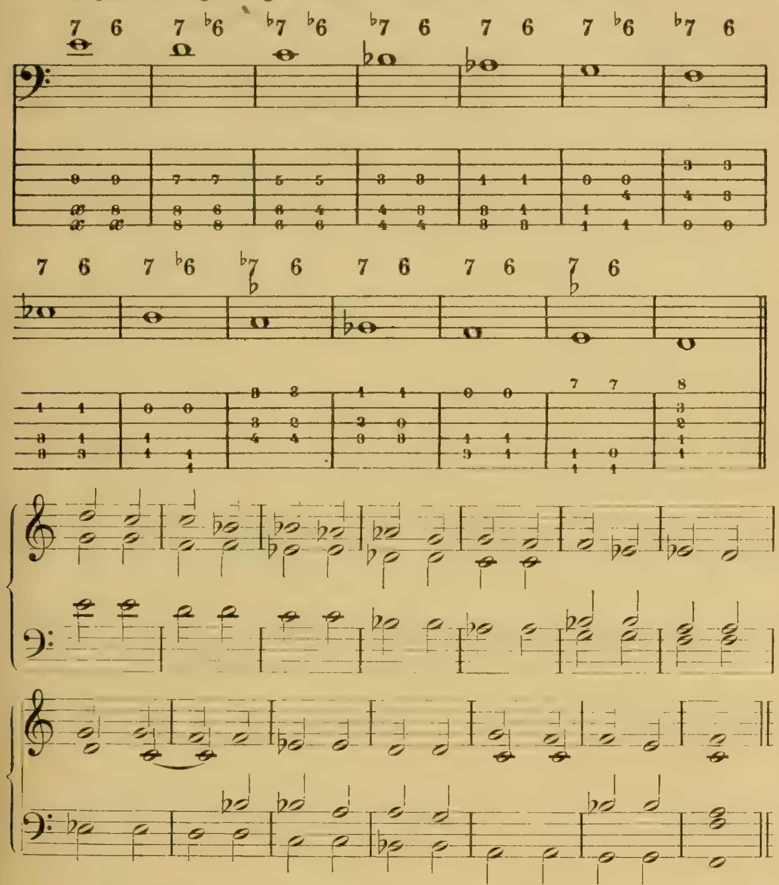


Ein Teil der Praktiker hielt sich aber, wahrscheinlich unter Zuhilfenahme von Metallsaiten, an die normale Stimmung der Laute *G c f a d' g'*, die auch Mace für die Theorbe aufführt. Einige Takte aus einem französischen Theorbenbuch der Leipziger Stadtbibliothek sollen der Anschauung dienen:

Galliarda Gregorii.



Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß, abgesehen von verschiedener Stimmung der Bordunsaiten, der Akkord *A d g h e' a* vorgekommen sei, denn sonst gibt eine mir durch eine Tappert'sche

Kopie bekannte Stelle aus dem Chrysander Theorben-Kodex keine befriedigende Lagerung der Töne in den Harmonien:



Zur Zeit **Baron's** (um 1725) wurden auch die Theorben der damals üblichen französischen Lautenstimmung *A d f a d' f'* unterworfen.

Verzeichnis einiger Theorbentabulaturen.

Claudio Saracini, Le Musiche. Venetia 1614 (darin due Toccate per il liuto attiorbato).
Breslau.

Pietro Paolo Melii da Reggio. Intavolatura di Liuto attiorbato. Ven. 1614—1616. Augsburg, Stadtbibl. (Buch II—V), München, Kgl. Hofbibl. (Buch II u. III), Brüssel, Kgl. Bibl (Buch IV), London, British Museum (Buch II u. III).

Giov. Girolamo Kapsperger, Capricci a due strumenti, Tiorba e Tiorbino. Roma 1617.

Bellerofonte Castaldi, Capricci a duè stromenti cioè Tiorba e Tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantastiche arie. Modena 1622 (14 chörig).
Paris, Bibl. du Conserv.

Bernardo Gianoncelli, Balletti. Ven. 1650 (14 chörig).
Venedig, Bibl. Marciana.

Nicolas Fleury, Méthode pour apprendre facilement à toucher le Théorbe sur la Basse continue. Paris 1660 (14 chörig).
Paris, Bibl. Nat. *Vm 2650.*

Giovanni Pittoni, Intavolatura di Tiorba (12 sonate da camera per tiorba sola col basso per il clavicembalo). Bologna 1669 (14 chörig).
Dresden, Landesbibl., München, Kgl. Hofbibl.

Henry Grenerin, Livre de Théorbe. Paris.
Brüssel, Kgl. Bibl.

Ms. der Bibl. Chrysander zu Bergedorf (aus der Sammlung Bottée de Toulmon). [14 chörig] 17. Jahrh.
Ms. der Landesbibliothek Cassel (sub fol. *61. 1*) [14 chörig]. 17. Jahrh.
Ms. der Stadtbibl. Leipzig (14 chörig).
Ms. 17706 der k. k. Hofbibl. Wien (14 chörig).

Von den Theorben heben sich durch schlankeren Bau, größeren Abstand der beiden Stimmhalter und durch Bezug mit Metall- oder Stahlsaiten die Chitaronen ab, die ebenfalls zu den generalbassierenden Instrumenten zählen. Wir erfahren hierüber aus Alessandro Guidotti's Vorrede zur Ausgabe der »Rappresentazione di Anima e di Corpo« des Emilio de' Cavalieri (1600)[1], wo das Zusammenwirken von Lira doppia, Clavicembalo und Chitarone bzw. Tiorba oder von einer sanften Orgel mit Chitarone zur Begleitung des Gesanges als besonders wertvoll gepriesen wird. Auch Jacopo Peri[2] berührt in dem Bericht über die Aufführung der »Euridice«, daß hinter der Szene Jacopo Corsi Gravicembalo, Don Grazia Montalvo Chitarone, Messer Giovanni Battista dal Violino Lira grande und Messer Giovanni Lapi Liuto grosso gespielt habe. Andere Zeugnisse belegen, von der Praxis abgesehen, das Vorkommen des Chitarone[3] als einziges Begleitinstrument zum Sologesange; besonders in Verbindung mit dem Tenor wird er bevorzugt. Als Erfinder des Instruments wird von Giulio Caccini in der Vorrede

[1] Vgl. Angelo Solerti, »Le origini del melodramma« (Torino, Bocca, 1903) S. 5 ff.

[2] Siehe ebenda S. 48 f., dazu auch S. 83 und 221.

[3] Vgl., abgesehen von der Praxis, die Vorrede Giulio Caccini's zu den »Nuove Musiche« (Solerti, a. a. O. S. 62): »intendendo io di mostrare quanto appartiene a chi fa professione di cantar solo sopra l'armonia di chitarrone o d'altro strumento di corde, pur che già sia introdotto nella teorica di essa musica e suoni a bastanza«. Siehe auch S. 67.

zu den »Nuove Musiche«[1] Antonio Naldi detto il Bardella genannt. Da Lady Mary Sidney, welche 1586 starb, bereits mit einem Chitarone in der Hand gemalt ist[2], so muß die Erfindung vor dieser Zeit liegen[3].

Verzeichnis einiger Chitaronetabulaturen.

Don Maria Megli, Le prime Musiche nelle quali si contengono Madrigali et Arie a una et due voci per cantare nel Chittarone, Clauicembalo et altri Instromenti. Venetia, Giac. Vincenti, 1603.
London, British Museum.

Gio. Girolamo Kapsperger, Libro primo d'intavolatura di Chitarone (Raccolto dal Sig[r]. Giacomo Antonio Pfender). Roma 1604.
Brüssel, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo mus., London, British Museum, Wien, k. k. Hofbibl.

—— Libro primo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci accommodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola (racc. dal Sig[r]. Caualier Flamminio Flamminij . . .). Roma 1610.
Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum.

—— Libro primo di Arie Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone (racc. dal Sig[r]. Cau. Fra Jacomo Christoforo Ab Andlaw). Roma 1612.
Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum.

—— Libro secondo d'intavolatura di Chitarone (racc. dal Sig[r]. Giacomo Antonio Pfender). Roma 1616.

—— Libro secondo (terzo) di Villanelle . . . . con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola. Roma 1619.
London, British Museum.

—— Libro quarto di Villanelle. Roma 1623.
London, British Museum.

—— Libro terzo d'intavolatura di Chitarone (racc. dal Sig[r]. Giacomo Antonio Pfender). Roma 1626.

Gio. Ghizzolo, Madrigali et Arie per sonare et cantare nel Chitarrone, Liuto o Clauicembalo a una et due voci. Libro primo. Venetia, A. Raverii, 1609.
London, British Museum.

—— Il secondo libro. Opera sesta. Milano 1610.
London, British Museum.

Al. Grandi, Madrigali concertati a due tre et quattro voci per cantar et sonar nel clauicembalo Chitarrone o altro simile stromento. Libro 2°. op. XI. Ven., Al. Vincenti, 1623.
London, British Museum.

---

[1] Solerti, a. a. O. S. 70. Einige Zeugnisse für Naldi bringt Emil Vogel in seiner Studie über »Marco da Gagliano« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« V, 420 ff. bei.
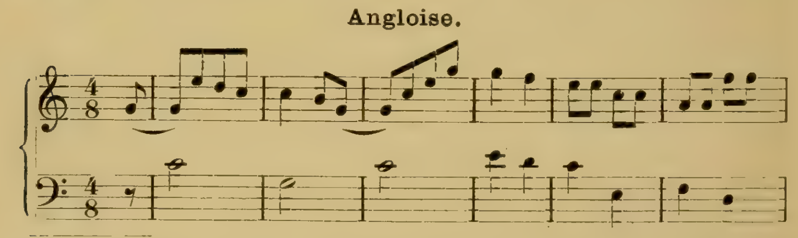
[2] Siehe die Abbildung bei Francis W. Galpin, »Old English Instruments of Music« (London, Methuen & Co.) und vergleiche seine Ausführungen auf S. 43 f.

[3] Instrumente sind uns erhalten von »Magnus Dieffopruchar a Venetia«, Giovanni Bechardini in Venedig 1609, Magnus Steger in Venedig 1614, Ben Dellio Venere in Padua 1622, Michele Alton in Padua 1628, Antonio Siciliano 1630, Matteo Sellas 1635, Peter Khöpff in München 1637 usw.

Alessandro Piccinini, Intavolatura di Liuto e di Chitarone. Libro primo. Bologna 1623.
Bologna, Liceo mus.
Alessandro Piccinini e Leonardo Marra P., Intavolatura di Liuto e di Chitarone (Libro secondo). Bologna 1639.
Bologna, Liceo mus.

Einen kleineren Typus der Laute[1] mit flacherem Corpus[2] stellte die Mandora oder Mandola dar, welche gewöhnlich vier bis fünf, zuweilen aber auch mehr Chöre aufweist, die alle über das Griffbrett gehen. Über das Vorkommen dieses Instruments im Mittelalter seit dem 11. Jahrhundert bietet Galpin[3] bemerkenswertes Material dar. Die Stimmung der vierchörigen Mandora ist nach Praetorius[4] und Mersenne[5] *c' g' c'' g''*; doch kennt letzterer auch die Akkorde *c' g' c'' f''* (*accord à chorde avallée*) oder *c' g' c'' e''* (*accord en tierce*). Galpin[6] gibt aus dem Skene-Manuskript[7] die Stimmung der fünfchörigen Mandora als *c' f' a' d'' g''* an. Im 18. Jahrhundert begegnet uns vornehmlich die sechs- bis achtchörige Mandora mit dem Akkorde *A d g c' f' a' d'' f''*. Ihre Litteratur wird mit Hilfe der französischen Lautentabulatur auf Systemen von 4—6 Linien verzeichnet, bei denen die unterste der tiefsten Saite entspricht. Ein Beispiel für sechschörige Mandora mit der Stimmung *d g c' f' a' d''* möge folgen. (Siehe Faksimile S. 121.)

Angloise.



[1] Vgl. die Beschreibungen des Instruments bei Michael Praetorius, »Syntagma musicum« II (Neuausgabe) S. 63, Mersenne, »Harmonicorum libri« I, 26 und »Harmonie Universelle« II Livre Second Proposition XIII (S. 93), Kircher, »Musurgia« (Rom 1650) I, 476, Bonanni, »Gabinetto Armonico« (Roma 1722) S. 99, Galpin, »Old English Instruments« cap. III und im Katalog der Heyer-Sammlung. Siehe auch den lehrreichen Artikel in Curt Sachs' »Real-Lexikon der Musikinstrumente« (Berlin, Julius Bard, 1913) S. 251 f.

[2] Siehe Kircher, a. a. O. und Bonanni, a. a. O. S. 99.

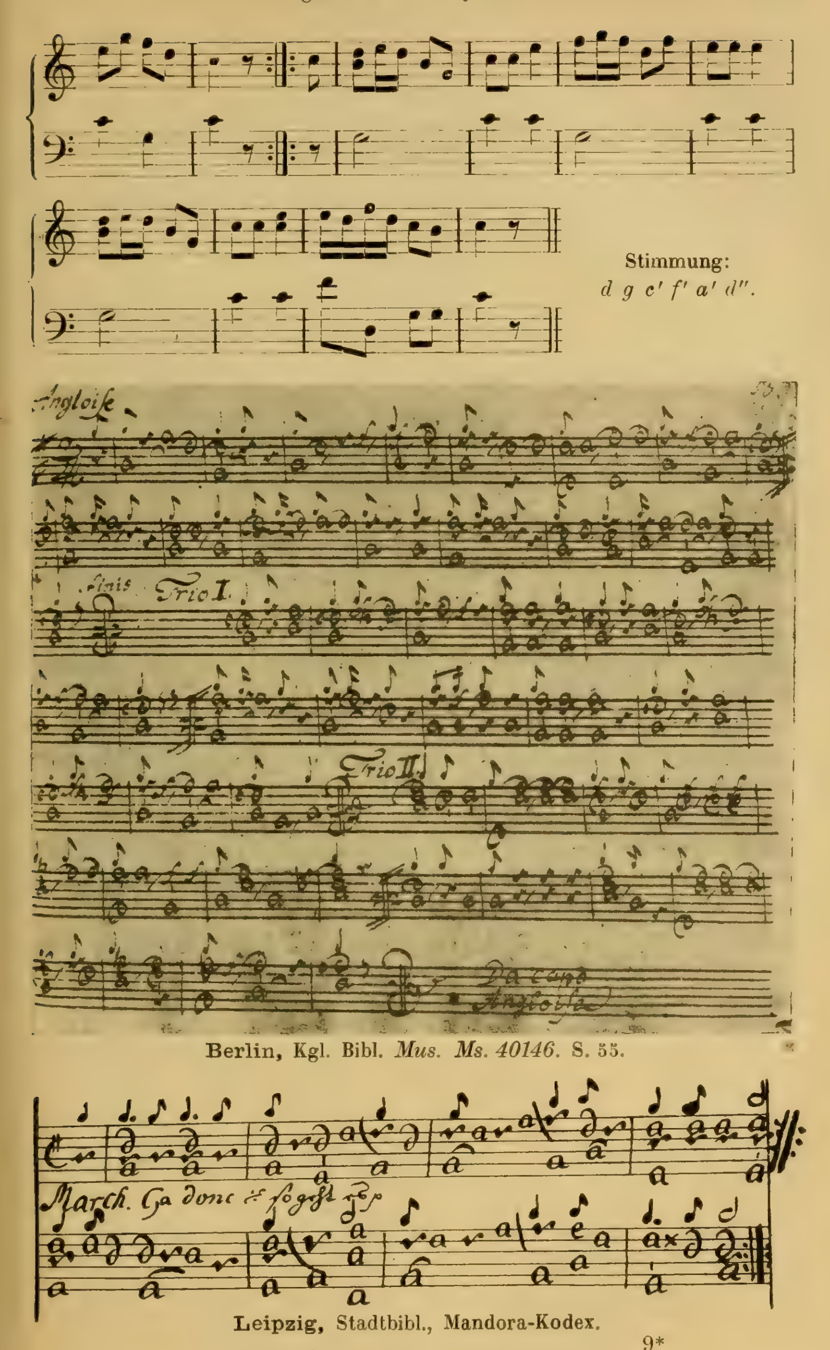
[3] A. a. O. S. 37 ff.

[4] A. a. O. S. 31. Neben der obengenannten kennt Praetorius noch die Stimmungen des fünfchörigen Mandürichen *c g c' g' c''* und *c f c' f' c''*.

[5] »Harmonie universelle«, a. a. O. S. 93.

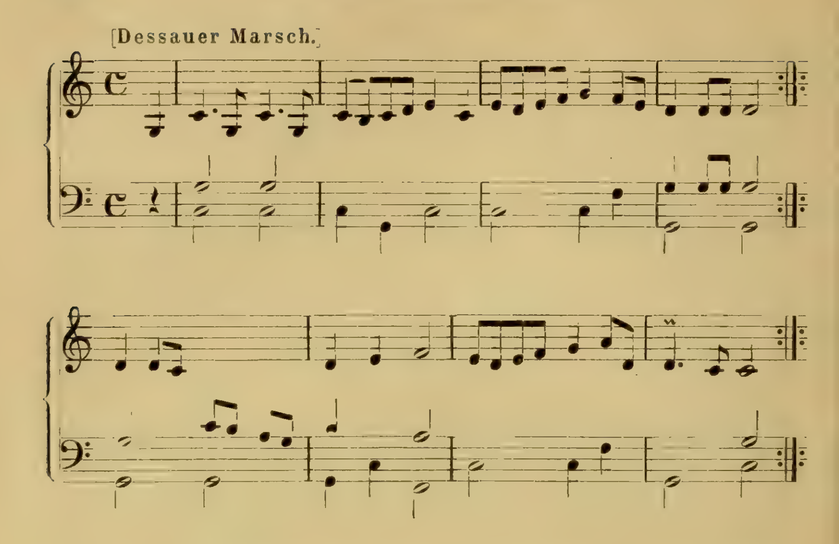
[6] A. a. O. S. 39.

[7] Edinburgh, Advocates Library.



Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40146*. S. 55.

Leipzig, Stadtbibl., Mandora-Kodex.



Molitor behauptet in der Vorrede zu seiner »großen Sonate für Guitare« (Wien 1806) die besondere Pflege des Mandora-Spiels in Italien und am Anfange des 18. Jahrhunderts in Wien. In einzelnen Gegenden muß dieses Instrument bis ins 19. Jahrhundert in Gebrauch geblieben sein. 1829 berichtet wenigstens Andersch in seinem »musikalischen Wörterbuch«: »Mandora seit lange nicht mehr in Gebrauch, jetzt von einigen Damen in Polen gespielt.«

Für die Mandora scheint, wenn wir der Darstellung von Virdung und Agricola Glauben schenken dürfen, bis zum 16. Jahrhundert auch der Ausdruck Quintern[1] gebräuchlich gewesen zu sein. Jedenfalls erkennen wir in den von ihnen dargebotenen Abbildungen einen kleinen Lauten-Typus. Der Name ist schon früh nachweisbar. 1387 wird bereits in Frankfurt a. M. neben acht Pfeifern, einem Trommler und einem Fiedler auch ein Quynterner erwähnt[2]. Über das Vorkommen des English gittern ist Galpin's Schrift »Old English Instruments«[3] zu vergleichen. Das 17. Jahrhundert gebraucht die Bezeichnung Quintern für die Guitarre[4].

---

[1] Heranzuziehen ist der Artikel »Quinterne« aus Curt Sachs' »Real-Lexikon der Musikinstrumente« S. 312.

[2] Vgl. Caroline Valentin, »Geschichte der Musik in Frankfurt am Main« (Frankfurt, K. Th. Völcker, 1906) S. 41.

[3] S. 20 ff.

[4] Siehe z. B. Michael Praetorius, »Syntagma musicum II« cap. 26 und Tafel 16 Figur Nr. 4.

Tabulaturen für Mandora.

Augsburg, Kreis- u. Stadtbibl. Kat. Nr. *43*. Divertissement Mandour. Marche, Aria, Quique, Menuetts u. Polonaisen, Harlequinaten u. Bourrées. Am Schluß: Regulae universales Mandorae.

Berlin, Kgl. Bibl. Tabulatur mit Divertimenti[1] aus dem Besitz des Herrn Marschall in Bremen.

Edinburgh, Advocates Library. Skene-*Ms.*[2].

Hamburg, Stadtbibl. *Ms. 3242* (für achtchörige Mandora).

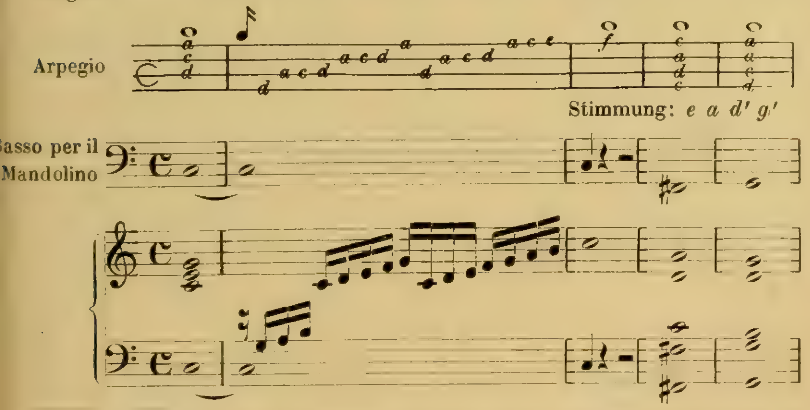
Leipzig, Stadtbibl. *Ms.* aus der Zeit um 1730.

London, British Museum. Sloane *1021*. Darin Galliarda Anglica für Testudo minor et maior.

Mersenne, »Harmonie Universelle II« Livre Second Propositio XIII Blatt 94v. Allemande de M. Chancy.

Der musikalische Dilettante. Eine Wochenschrift, Wien 1770, 4°. Darin eine Sonata à due (Violino e Mandora).

Aus der Mandora entwickelte sich die Mandoline[3], welche breiteres Corpus und offenes Schalloch aufwies. Sie umfaßte im 18. Jahrhundert vier Chöre, die bald Quartabstand hatten, bald die Terz-Quarten-Stimmung der Lauten erkennen ließen. Erstere Stimmung kommt z. B. in einer »*Sonata al Mandolino solo di Signor* Francesco Contini« zur Geltung, wie ein paar Takte[4] zeigen mögen:



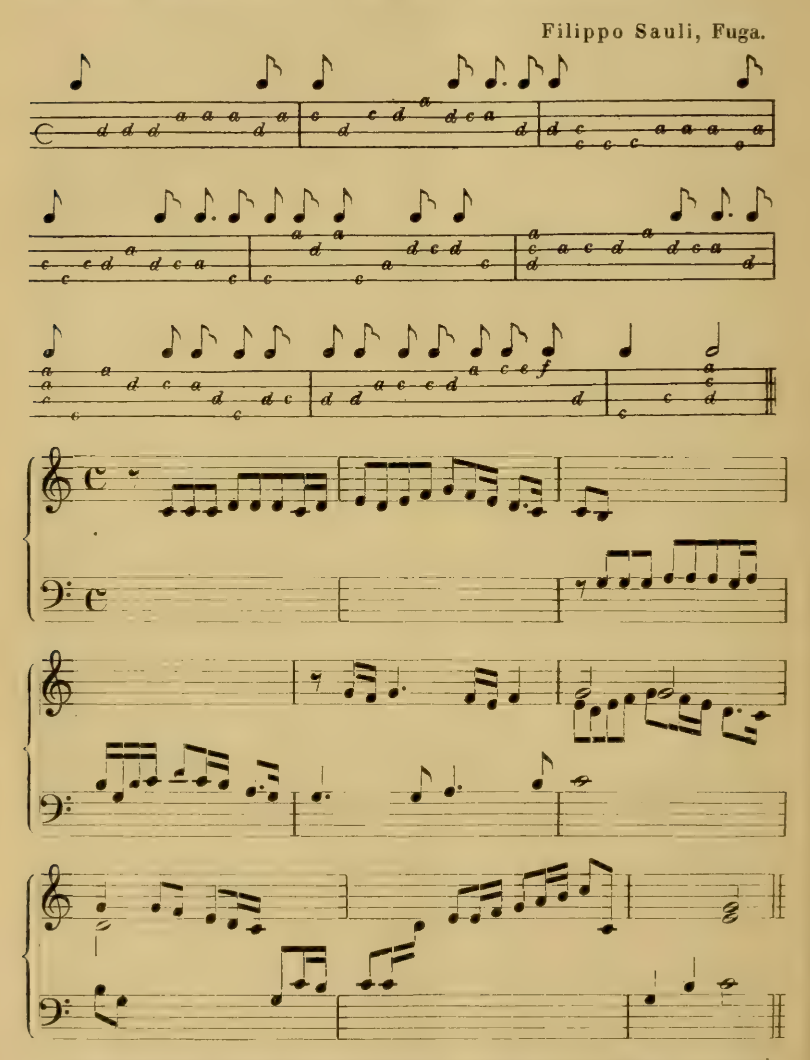
[1] *Divertimento XXX* (Mandora e Violino solo) trägt die Bemerkung: *il gusto moderno de Manheim.*

[2] Vgl. Dauney, »Ancient Scottish Melodies« 1838. Die Stimmung der Mandora soll hier *c' f' a' d'' g''* sein. (Galpin, »Old English Instruments« S. 39.)

[3] Siehe den alle wesentlichen Characteristica umfassenden Artikel »Mandolino milanese« in Curt Sachs' »Real-Lexikon der Musikinstrumente« (Berlin, Bard, 1913).

[4] Die Vorlage zu denselben habe ich der Tappert-Sammlung in der Kgl. Bibl. Berlin entlehnt.

Der zweiten Stimmung gehorcht ein Manuskript in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz zu Raudnitz in Böhmen. Eine Fuga aus einer Partita von Filippo Sauli[1] sei mitgeteilt:



Die Sammlung von Mandolinenstücken, welche die Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel unter Nr. *5619* bewahrt, habe ich noch nicht einsehen können.

[1] Auch dieses Denkmal kenne ich nur von einer Tappert'schen Abschrift her.

Als ein Lauteninstrument von 135—200 cm Länge mit kleinem Körper, langem Halse und 16—24 Bünden tritt uns das colachon[1] entgegen, das bei Mersenne[2] und Kircher[3] nur 2—3 Saiten von der Stimmung Grundton, Quinte bzw. Grundton, Oktave, Tredezime aufweist, in der Folge aber noch eine vierte bis sechste Saite hinzunimmt. Im 18. Jahrhundert ist nur das sechssaitige colachone im Gebrauch, das uns bald als colascione, calichon, gallicona, gallichona, gallichana, colochone oder chalcedon begegnet. Es wurde sowohl solistisch als auch als generalbassierendes Instrument[4] verwendet. Seine gewöhnliche Stimmung ist *D G c f a d'*[5], doch kommen auch Akkorde wie *D G c e a d'*[6], *D G c fis a d'*[7] und *D Fis A e a d'*[8] vor. Von Denkmälern, die in französischer Lautentabulatur vorliegen, seien aufgeführt:

Brüssel (?). Tabulatur für Callichon aus dem Besitze von Prof. Wagener (Marburg).

Dresden, öffentliche Bibl. *Ms.* für Calichon aus der Zeit um 1750.

—— Privatsammlung des Königs.

Tre sonate per il Gallichona di S. A. Duca Clemente di Baviera (1722 bis 1770).

—— —— 12 Menuetti per il Gallichona di S. A. Duca Clemente di Baviera.

—— —— P. A. Sonatina per il Gallichona Solo.

—— —— Tabulatur Giuseppe Antonio Brescianello (1716—57 im Dienste des Herzogs von Württemberg):

I. Preludio — Allegro — Andante — Menuet — Allegro.

II. Allegro — Andante — Gigue.

III. Allegro — Adagio — Gigue.

—— —— Schiffelholz, Sonate (1—5) a due Gallichane.

—— —— Schiffelholz, Sei duetti a Gallichona e Violoncello concertanti.

Als Beispiel sei ein Menuett von Brescianello mitgeteilt. Bei der Übertragung sind vorderhand die Verzierungen noch fortgelassen.

[1] Siehe Sachs, a. a. O. S. 89 f. und Kinsky's »Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln« II.

[2] »Harmonie Universelle« II. Livre second proposition XVI fol. 99v. Er gibt als Länge 4—5 Fuß und als Stimmung *c' c'' g''* an.

[3] »Musurgia« I Tafel zu S. 476.

[4] Nach Mattheson noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebraucht. Eisel, »Musicus autodidactus« (Erfurt 1738) ist ein Beleg für die seltene Verwendung des colachon.

[5] Z. B. bei Brescanello.

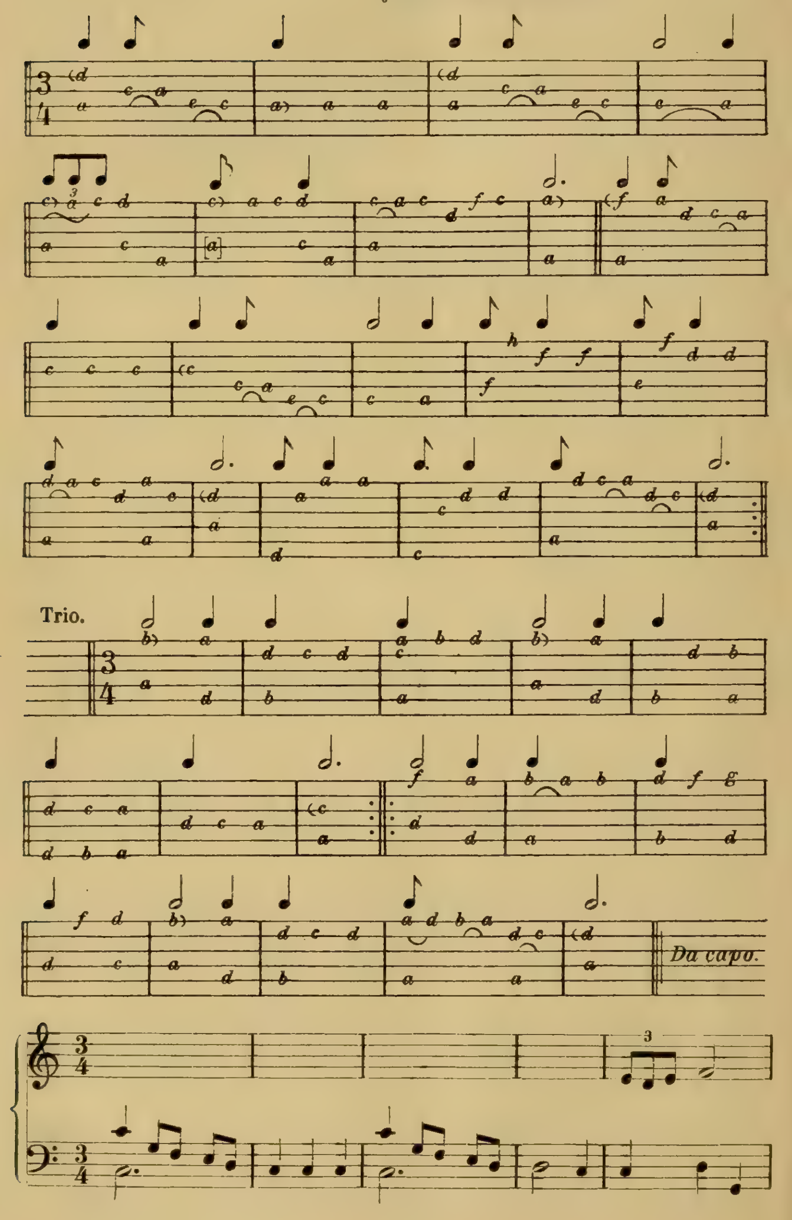
[6] In Tabulatur Wagener.

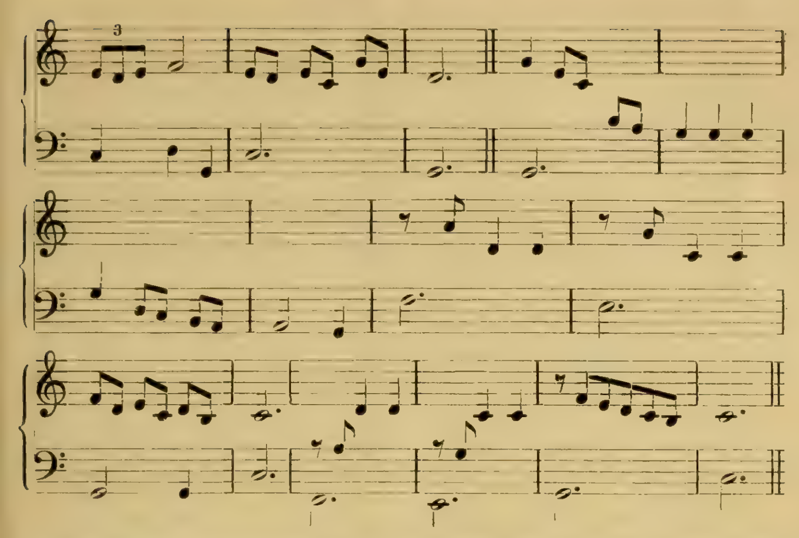
[7] In der Sonatina.

[8] In »Sei Duetti . . . del Schiffelholz«.

Menuet del Sig[r]. Brescianello.

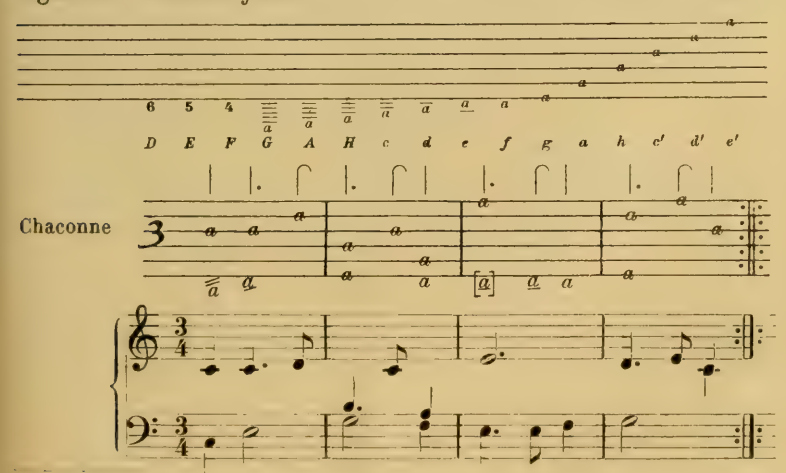
Dresden, Privatsammlung des Königs von Sachsen, jetzt in der Öffentl. Bibl.
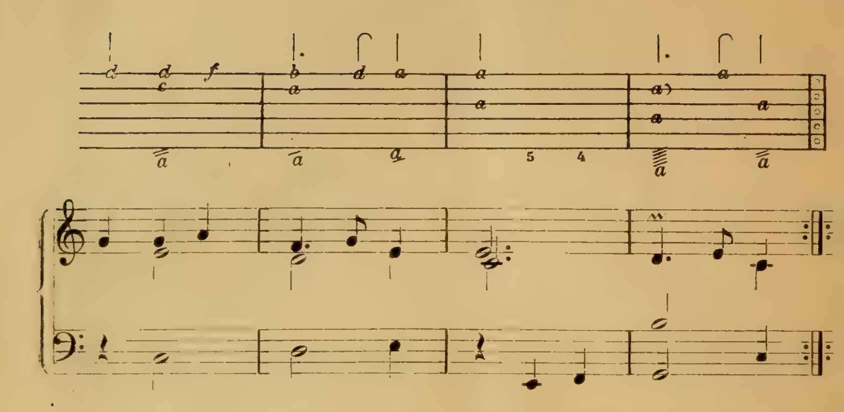




Ein Lauten-Instrument, das mit der Terz-Quarten-Stimmung vollkommen bricht und für alle diatonischen Töne selbständige Saiten (16—17) aufweist, ist die Angelica[1]. Auf sie gelangte die französische Lautentabulatur mit geringen Modifikationen zur Anwendung. In drei Gruppen lassen sich die überkommenen Aufzeichnungen anordnen.

Die erste, belegt durch das Tabulaturbuch der Marguerite Monin aus dem Jahre 1664 und die Tabulatur Raigern, benutzt folgendes Notationssystem:

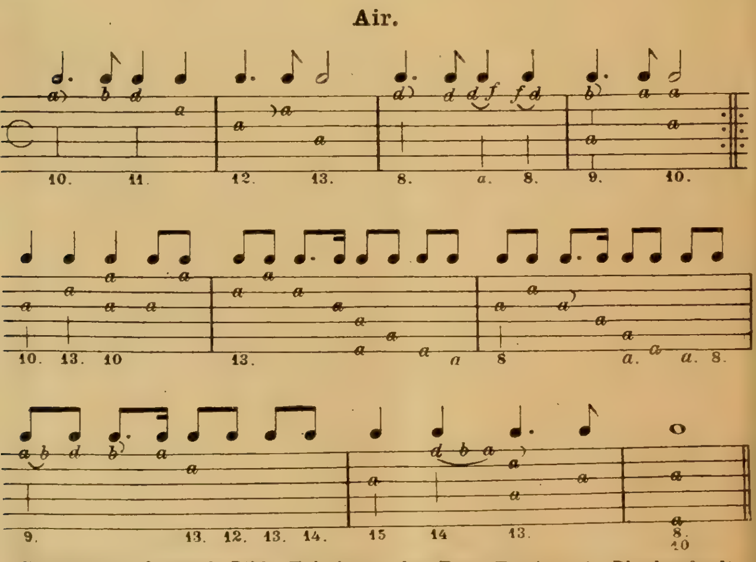


[1] Siehe den Artikel »Angelica« bei Curt Sachs, a. a. O. S. 12.
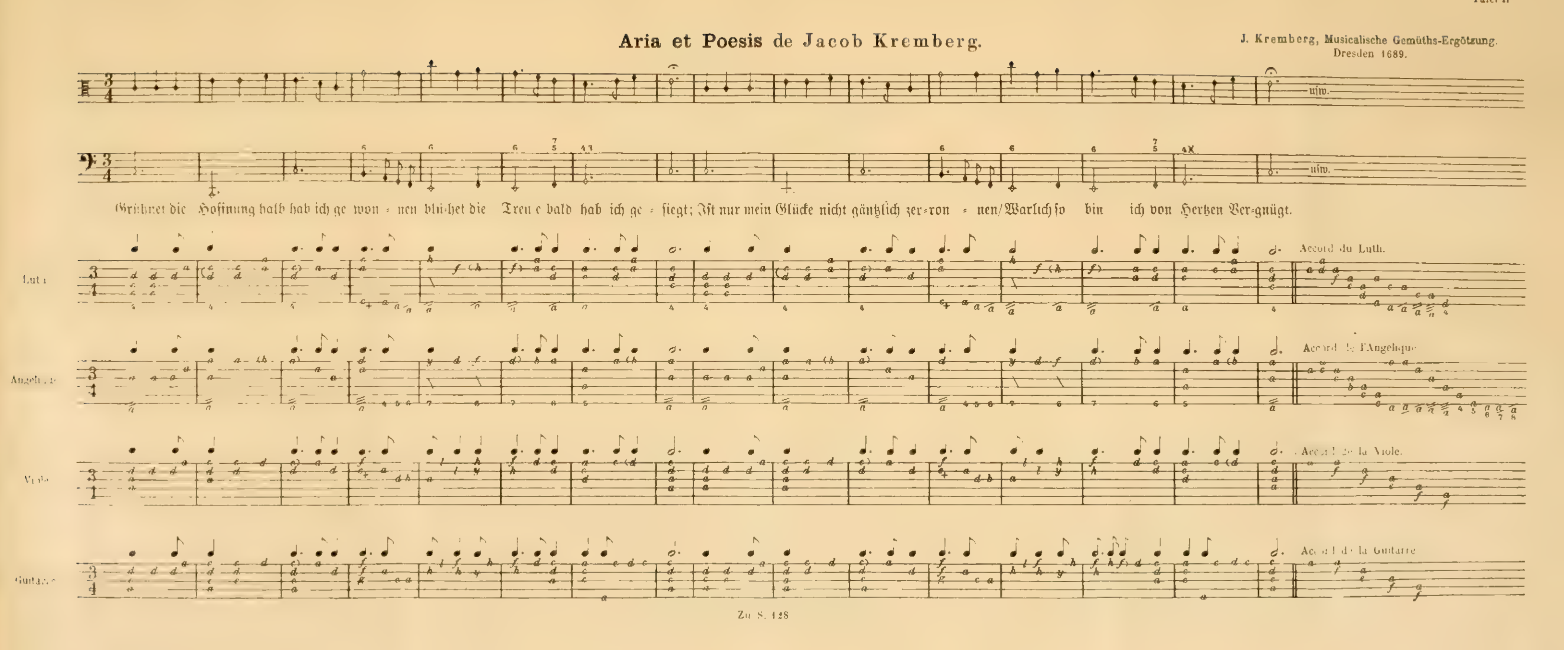


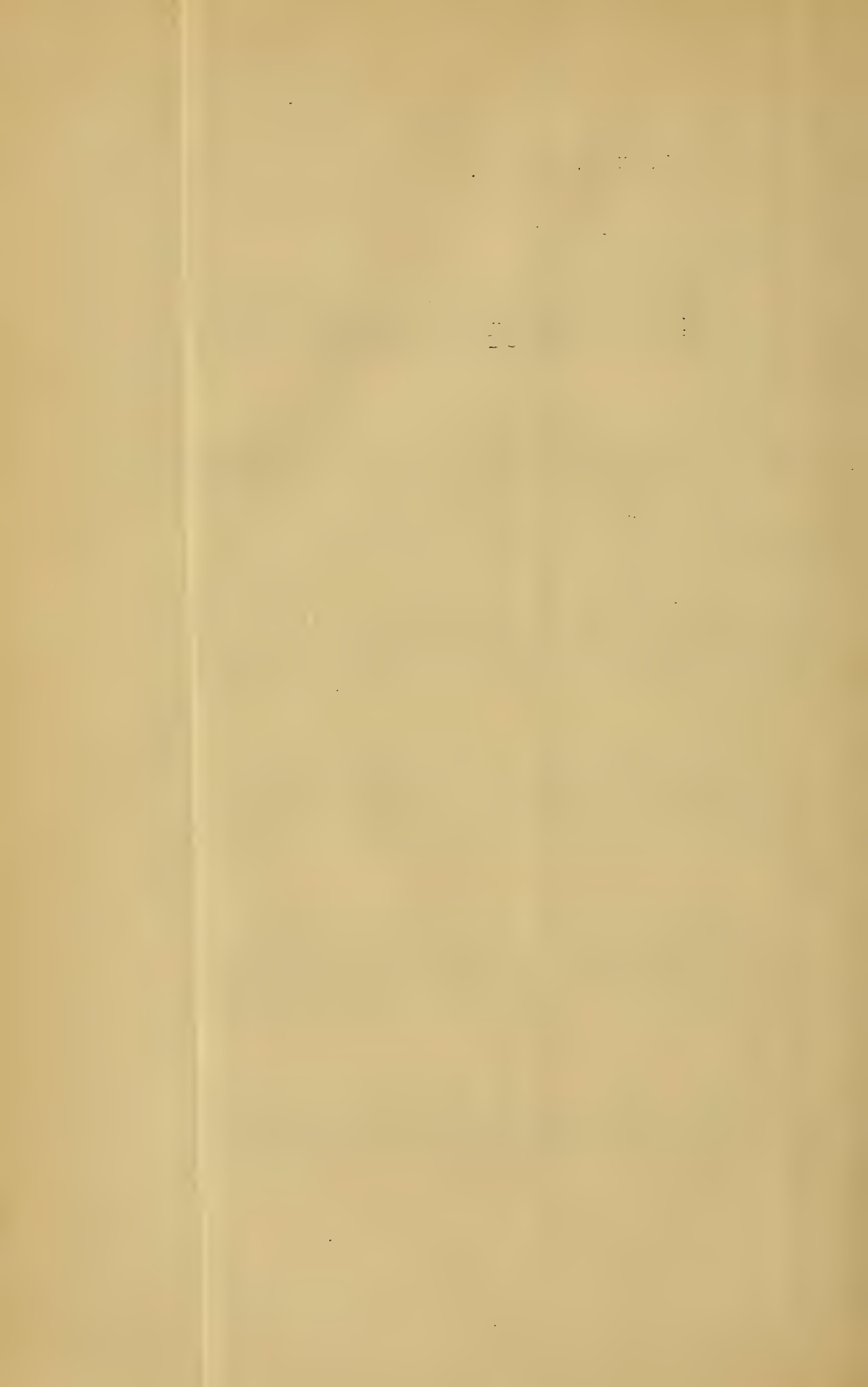
Die zweite Gruppe, belegt durch die »Musicalische Gemüths-Ergötzung« Jacob Kremberg's, führt die Bezeichnung unter den Linien nur bis zum dreigestrichenen *a* ($\overset{\equiv}{a}$) und setzt dann sofort mit den Zahlen 4—8 ein. (Siehe die Tafel.)

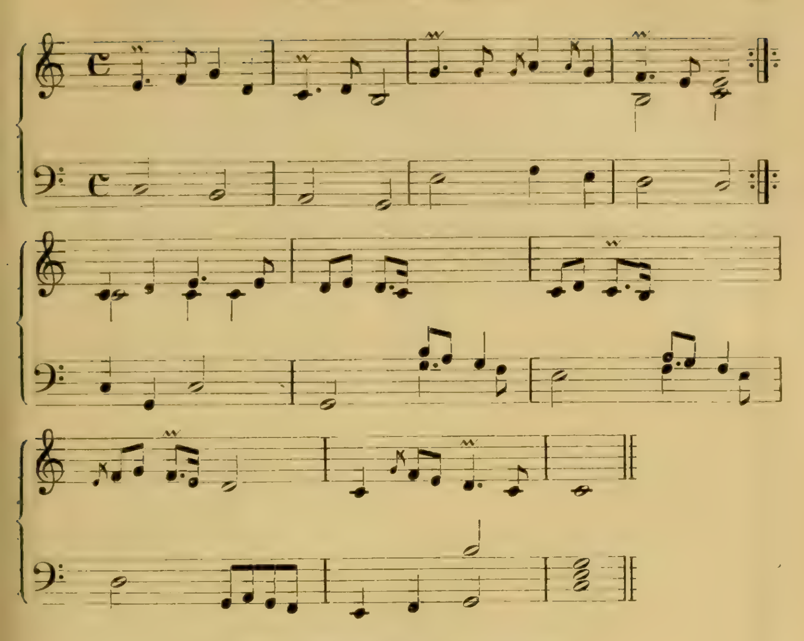
Die dritte Gruppe, vertreten durch das Manuskript der Bernardina Charlotta Trezier der Bibliothek Schwerin, geht schon mit der achten Saite zur Bezeichnung mit Hilfe der Zahlen 8—17 über:



Schwerin, herzogl. Bibl. Tabulatur der Frau Trezier née Blankenfordt (17. Jahrh.).


Aria et Poesis de Jacob Kremberg.
J. Kremberg, Musicalische Gemüths-Ergötzung. Dresden 1689.
usw.
usw.
Grünet die Hofnung halb hab ich ge won = nen blühet die Treu e bald hab ich ge = siegt; Ist nur mein Glücke nicht gäntzlich zer=ron = nen/Warlich so bin ich von Hertzen Ver=gnügt.
Accord du Luth.
Accord de l'Angelique
Accord de la Viole.
Accord de la Guitarre
Zu S. 128





Tabulaturen für Angelica:

A. Drucke.

Jacob Kremberg, Musicalische Gemüths-Ergötzung Oder Arien Welche . . . Auff der Lauthe, Angelique, Viola di Gamba und Chitarra können gespielet werden. Dresden 1689.

Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, Dresden, Landesbibl., Schwerin, großherzogl. Bibl., Kopenhagen, Kgl. Bibl., London, British Museum, Raudnitz, fürstl. Lobkowitz'sche Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

B. Handschriften.

Paris, Bibl. des Konservatoriums. *Ms.* Bethune (*23595*).
—— Bibl. Nat. *Vm 2660. Ms.* der Marguerite Monin.
Raigern, Benediktinerstift. Angelica-*Ms.*
Schwerin, großherzogl. Bibl. *Ms.* Bernardina Charlotta Trezier née Blanckenfordt.

Zu den Guitarren leiten die Cistern[1], Cithern und Cithernen hinüber. Sie zeigen im Querschnitt die Umrisse einer Laute, haben aber flachen Schallkörper, Zargen, 4—6 Chöre von 2—3 Drahtsaiten und werden meist mit einem Federkiel angerissen. Ihr Vorkommen ist an Hand von Abbildungen bis in das 8. Jahrhundert zurück zu verfolgen[2]. In der lateinischen Literatur begegnet das

[1] Siehe die einzelnen termini bei Curt Sachs, a. a. O.
[2] Vgl. Francis W. Galpin, a. a. O. S. 25 ff.

Instrument als citola, cetera oder cithara, im übrigen als cister, cistre, Zitter, sytholle, Sitole, Cythol, Cytol, cithren, cittern, cytherne, cittharne, citharen, cithar, cythar, Cithrinchen.

Den Jongleurs sollte nach den Forderungen, die Guiraut de Calanson[1] 1210 für sie aufstellt, das Spiel dieses Instruments geläufig sein. Es scheint immer mehr volkstümliche Bedeutung gehabt zu haben; noch 1618 nennt es Michael Praetorius[2] »illiberale sutoribus et sartoribus usitatum instrumentum«.

Nach Johannes Tinctoris in seiner Schrift »De inventione et usu musicae«[3] ist die »cetula« ein von den Italienern erfundenes Bundinstrument, das vier Saiten von Erz oder Eisendraht hat, welche mit der Feder angespielt werden und die Stimmung Ganzton, Quarte, Ganzton aufweisen.

Michael Praetorius[4] führt als Stimmung der gemeinen Cither bei den Italienern *h g d′ e′* und bei den Franzosen *a g d′ e′* auf. Pablo Minguet erwähnt 1752 nur die Stimmung *h a d′ e′*, welche vielleicht Spanien eigentümlich ist. Für die fünfchörige Cither kennt M. Praetorius die Akkorde *d h g d′ e′*, *F e c g a* und *G fis d a h*. Bei der sechschörigen unterscheidet er die Stimmung der alten Italiener *a c′* (oder *c*) *h g d′ e′* und jene von Sixt Kärgel in Straßburg *h G d g d′ e′*. Ja, er weiß noch von einem dritten Akkorde *G d h g d′ e′* und führt schließlich auch die Stimmung der großen sechschörigen Zither, deren Corpus doppelt so groß ist, auf als *fis D A d a h*, nicht zu vergessen die alte Lautenstimmung *f b d′ g′* für die vierchörige Cither. Mersenne[5] und Kircher[6] bieten für die vierchörige Cither der Italiener, Kircher ebenfalls für die der Deutschen die Stimmung *a′ g′ e″ d″* dar. Ersterem ist aber auch der Akkord *a g d′ e′* bekannt.

Die Praxis bestätigt diese Ausführungen im allgemeinen. Die »Nova et elegantissima carmina« des Frederico Viaera (Löwen 1564), die 1565 bei Adrien le Roy und Robert Ballard erschienene »Breve et facile instruction pour apprendre la tablature à bien accorder conduire et disposer la main sur le Cistre« sowie die beiden in demselben Jahre aus der gleichen Offizin hervorgegangenen Bücher für die Cister, nicht zu vergessen die beiden cithara-Werke des

---

[1] Diez, »Poesie der Troubadours« (Zwickau 1826) S. 42 Anmerk.

[2] »Syntagma musicum« Neuausgabe S. 65.

[3] Besprochen von Haberl im »Kirchenmusikal. Jahrbuch« 1899 S. 74[1] und herausgegeben von Karl Weinmann (Regensburg, Pustet 1917).

[4] »Syntagma musicum« II S. 54 f. (Neuausgabe) S. 64 f.

[5] »Harmonie Universelle«, livre second prop. XV fol. 97 sq.; siehe auch »Harmonicorum libri« XII.

[6] »Musurgia« I, Tafel zu S. 476.

aus Mecheln gebürtigen Sebastian Vreedmann aus den Jahren 1568 und 1569, den 1570 bei Phalesius in Löwen erschienenen »Hortulus Cytharae«, die »Renovata Cythara« des Sixt Kärgel von 1578, die 1590 in Chemnitz geschriebene Sammlung David Sammenhammer's, den »Nederlandtsche Gedenck-Clanck« des Adrian Valerius von 1626 und die Citherstücke des Johannes Nauclerus, alle weisen die Stimmung *a g d' e'* auf, wobei zu beachten ist, daß die beiden unteren Saiten tiefere Oktav-Begleitsaiten und alle Einklangs-Begleitsaiten haben:

$$\begin{cases} e' \\ e' \end{cases} \quad \begin{cases} d' \\ d' \end{cases} \quad \begin{cases} g \\ g \\ G \end{cases} \quad \begin{cases} a \\ a \\ A \end{cases}$$

Anders aber auf englischem Boden. Hier begegnen wir schon im 16., besonders aber im 17. Jahrhundert Cithertabulaturen, die der Stimmung *h g d' e'* gehorchen. Genannt seien nur die »Cithern School« des Holborne aus dem Jahre 1597[1], die 1609 veröffentlichten »New Citharen Lessons« von Thomas Robinson und das aus dem Jahre 1666 stammende Werk »Musick's Delight on the Cithren«. Spezifisch italienische Tabulaturen sind mir nicht bekannt.

Für die fünfchörige Cither vermag ich aus der Praxis kein Beispiel anzugeben. Wohl aber sind mehrere Tabulaturen für eine Abart der Cither, das Hamburger Cithrinchen, nachzuweisen, deren fünf Chöre *c e g h e'* gestimmt sind.

Die sechschörige Doppel-Cither Sixt Kärgel's entspricht in ihrer Stimmung nicht ganz der Schilderung des Meisters Michael Praetorius. Die Anordnung der Saiten von unten nach oben war: $\genfrac{}{}{0pt}{}{h\ g\ d'\ g\ d'}{h\ G\ d\ g\ d'\ e'}$. Die gleiche Stimmung treffen wir in dem Dresdner Manuskript Johann Georg's von Sachsen aus dem Jahre 1592, jenem »Tabulatur-Buch Auff der Cythar«, das in der Landesbibliothek unter der Signatur *J 307* bewahrt wird; die gleiche Stimmung zeigt auch die Cithertabulatur, welche Fürstin Dietrichstein auf Nikolsburg 1892 in Wien ausgestellt hatte.

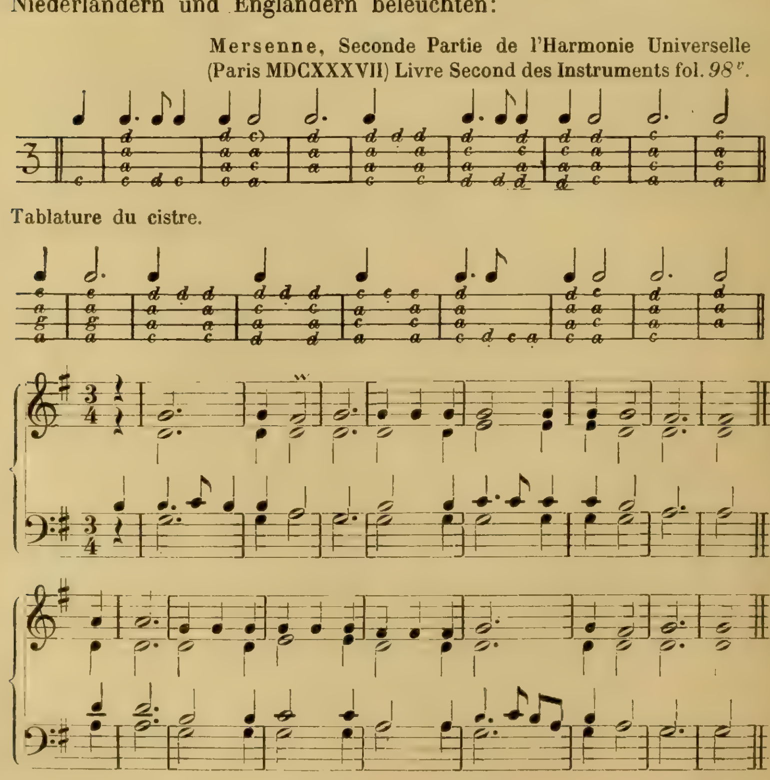
---

[1] Vgl. das Faksimile bei Robert Steele, »The earliest English Music Printing«.

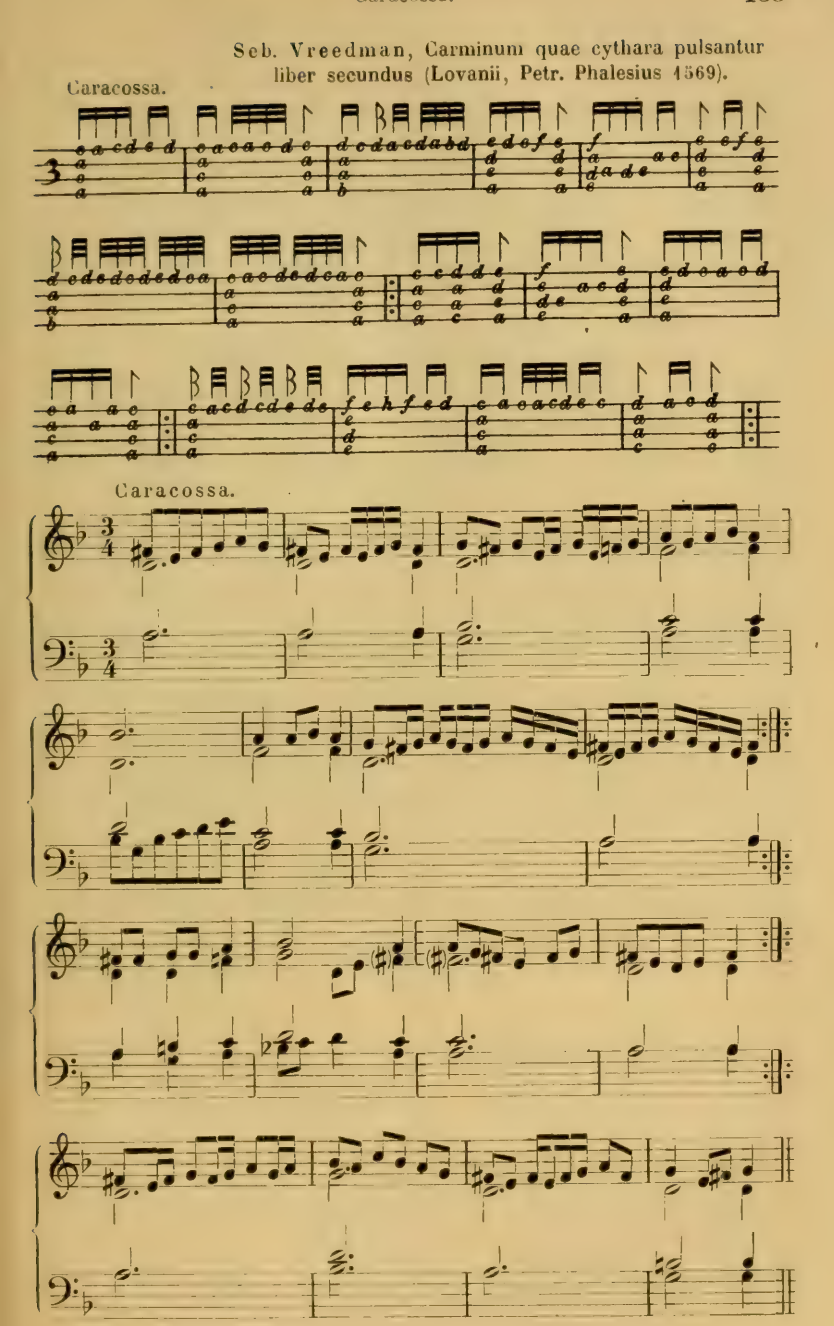
Bei der Sechschörigkeit macht aber die Cither keineswegs Halt. Die Kgl. Bibliothek Berlin bewahrt einen Kodex, in dem um 1750 Bunsold's »Evangelisches Choralbuch« auf die dreizehnchörige Cither übersetzt ist. Ihre Stimmung war:

C F G A H	*c d e f*	*g c*	*e′ g′*
Messingsaiten mit Silber übersp.	Messingsaiten	Messingsaiten	Stahlsaiten

Anders gestaltet sich die Gruppierung der Cithern-Literatur von notationsgeschichtlichen Gesichtspunkten aus. Deutlich tritt als gemeinsames Band, welches französische, niederländische und englische Denkmäler verknüpft, die französische Bundbezeichnung mit Buchstaben heraus, während deutsche Tabulaturen mit Zahlen operieren. Bei fast allen ist zwischen dem dritten und vierten Bunde statt der Halbtonfortschreitung eine Ganztonstufe zu beobachten, so daß also *d e* und 3 4 Ganztonschritte bedeuten. Je ein Beispiel mag das Spiel auf der vierchörigen Cither bei Franzosen, Niederländern und Engländern beleuchten:



Seb. Vreedman, Carminum quae cythara pulsantur liber secundus (Lovanii, Petr. Phalesius 1569).



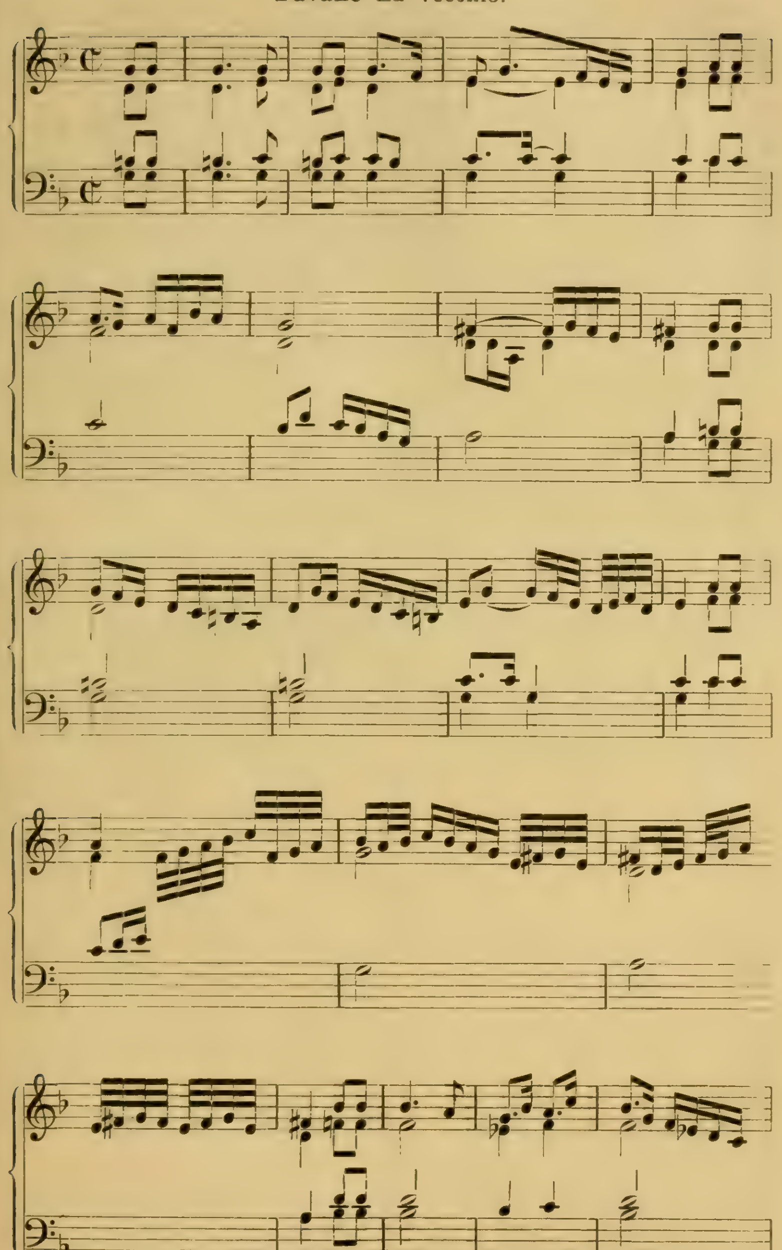
Bei dem englischen Beispiele ist zu beachten, daß hier die Cither keinen größeren Abstand zwischen den Bünden *d* und *e* aufweist, also auch keine Ganztonfortschreitung stattfindet:

Holborne, Citherne School, 1597. 4° Short[1].

PAuane La vecchio.

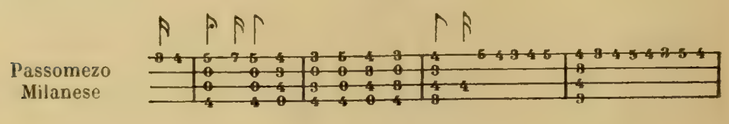
[1] Aus: Robert Steele, »The earliest English Music Printing« Fig. 37.

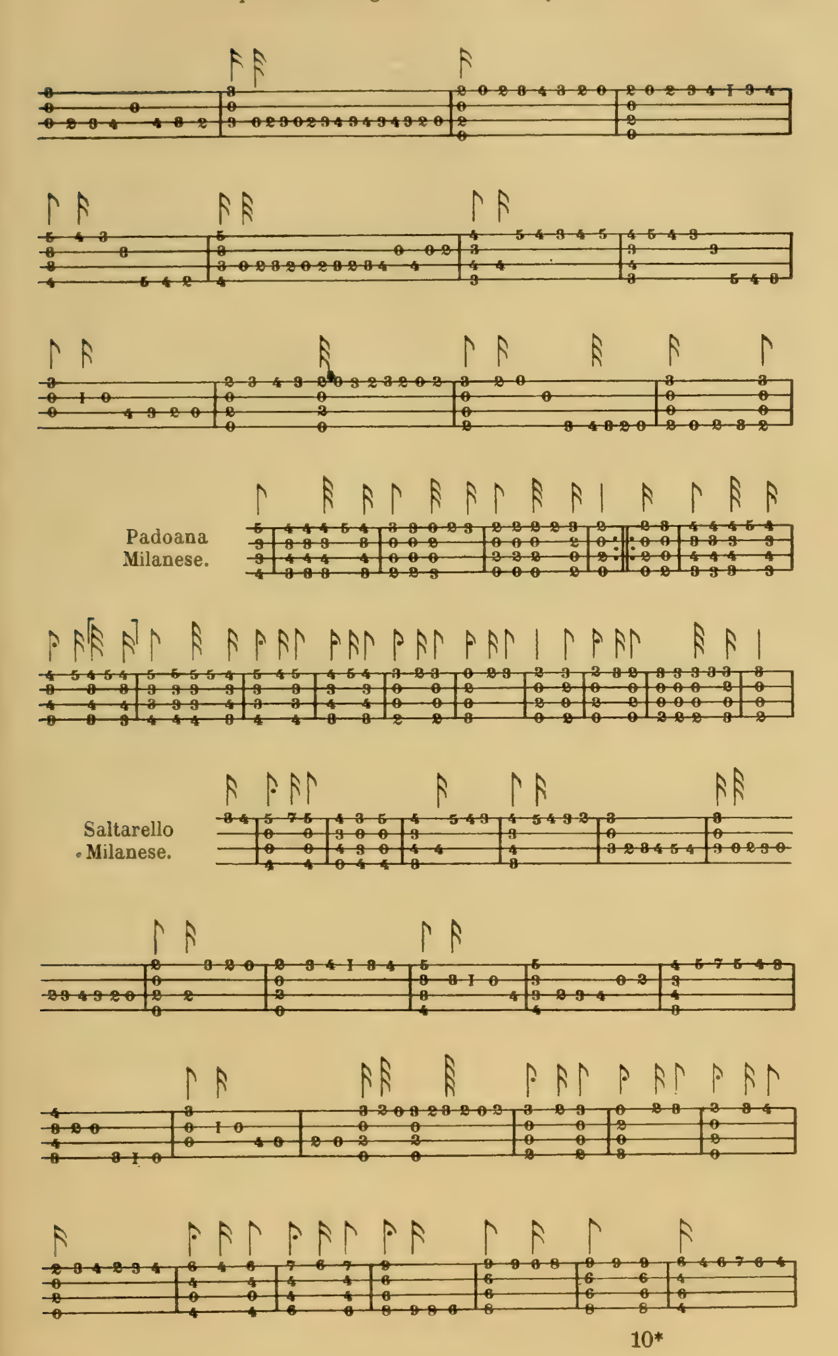
Pavane La vecchio.

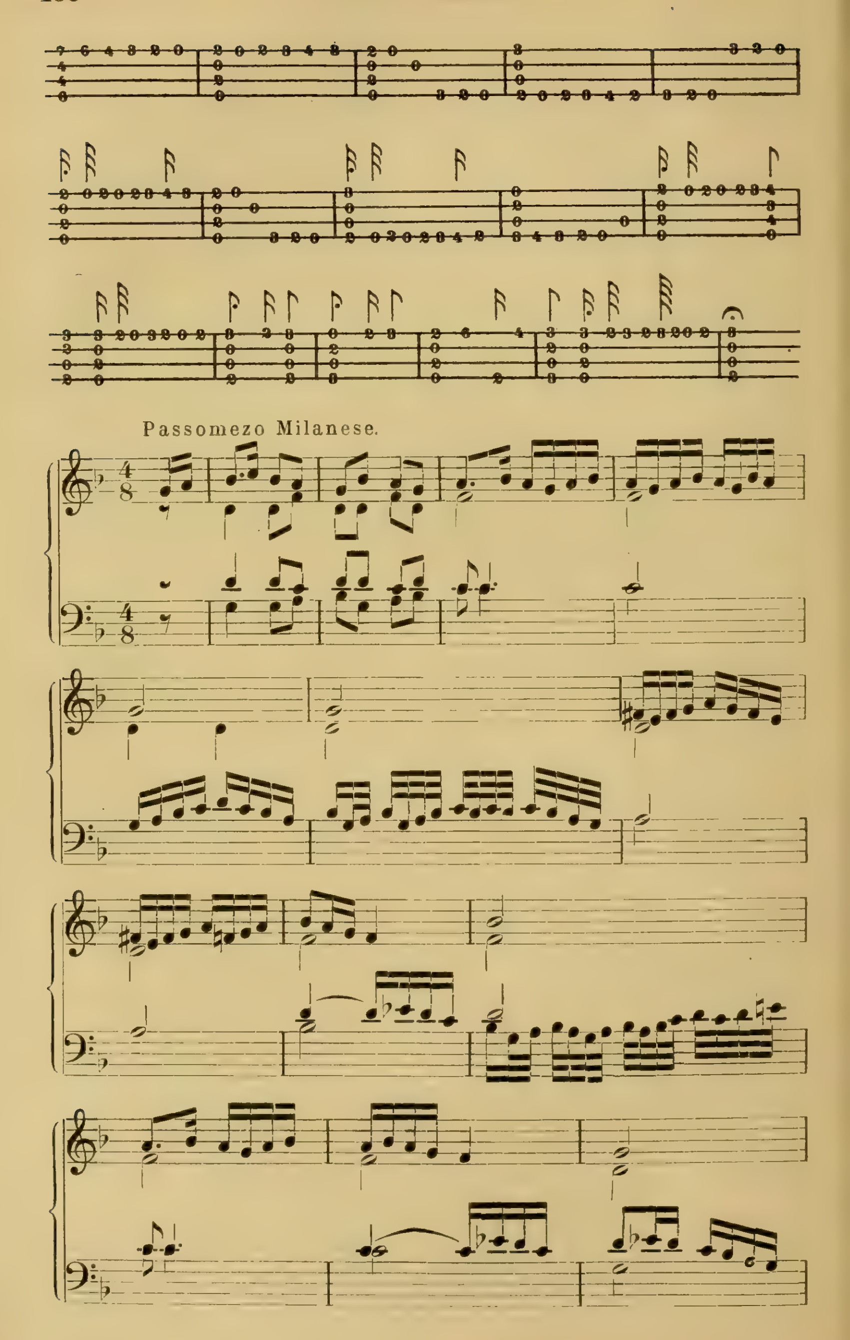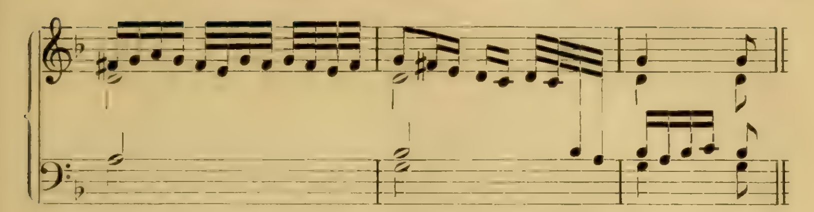


Die Cithertabulaturen, welche mit Zahlen operieren, scheiden sich in zwei Gruppen. Die Vertreter der einen Gruppe nehmen wie die spanischen Lautenisten die tiefste Linie des Systems als Abbild des tiefsten, die der andern Gruppe aber als Abbild des höchsten Chores an. Sixt Kärgel folgt in seiner »Renovata Cythara« vom Jahre 1578 dem ersten Prinzipe:

Sixt Kärgel, Renovata Cythara (Strasburg, Bernh. Jobin, 1578) Nr. 58—60.




Padoana
Milanese.
Saltarello
Milanese.


Passomezo Milanese.
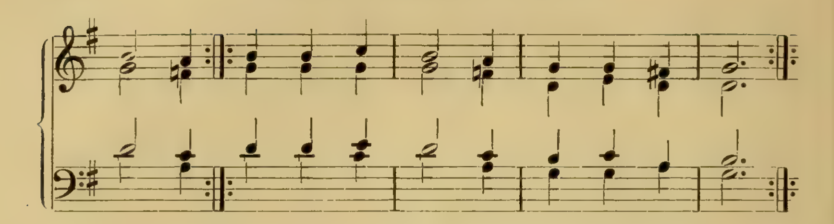


David Sammenhammer beobachtet dagegen das Prinzip der italienischen Lautenisten; bei ihm weisen alle Bünde Halbtonabstand auf.

Nr. 39. Tantz: Ännerlein von Torgen.

Nachtantz.

Tantz: Ännerlein von Torgen.
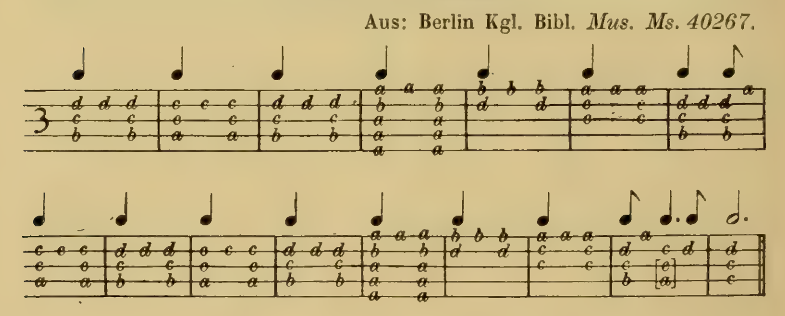
Nachtantz.



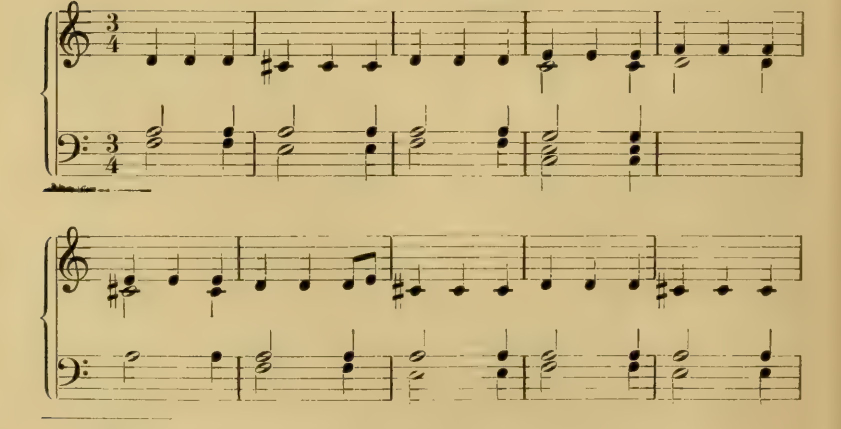
Als Repräsentant der fünfchörigen Cither tritt uns das Hamburger Cithrinchen entgegen, eine »Cister mit glockenförmigem Korpusumriß und 5 Doppelsaiten«[1]. Ihre Stimmung ist, wie bereits bemerkt wurde, *c e g h e'*. Ein Beispiel möge ihre Tabulatur belegen.

La folie de Spange.
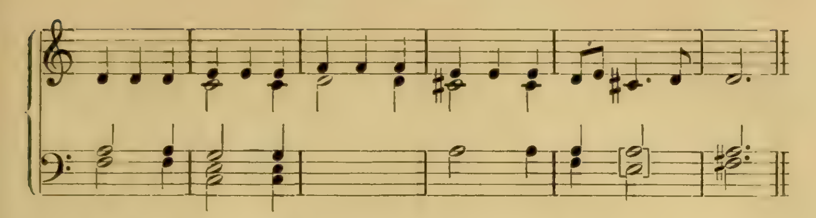
Aus: Berlin Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40267.*



La folie de Spange.



[1] Vgl. Curt Sachs, a. a. O. S. 174b.
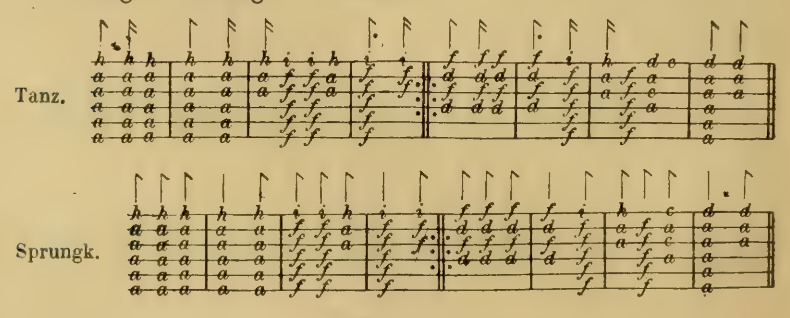


Bei den sechschörigen Cithern scheidet sich wie bei den vierchörigen italienische und französische Notationspraxis. Die »Toppel Cythar« von Sixt Kärgel und Johann Dominicus Lais operiert mit Zahlen, das »Tabulatur Buch auff der Cythar von Johannes Georgius Hertzogk zu Sachssen« und die Tabulatur der Fürstin Dietrichstein in Nikolsburg dagegen mit Buchstaben. Alle Bünde bezeichnen Halbtonfortschreitungen. Die Stimmung der leeren Saiten ist $\begin{matrix} h\ g\ d'\ g\ d' \\ h\ G\ d\ g\ d'\ e' \end{matrix}$. Die italienische Tabulatur belege eine Milanesa aus Kärgel und Lais:
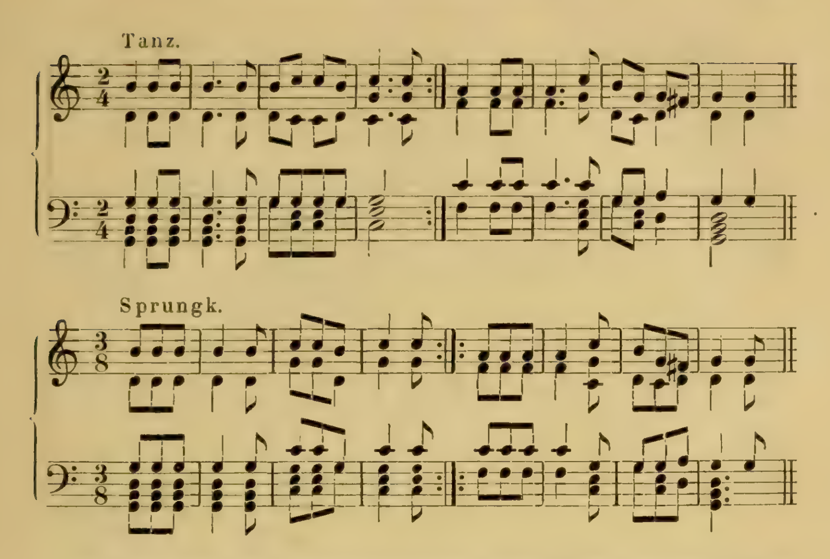
Sixt Kärgel Lautenist vnd Johan Dominicus Lais,
Toppel-Cythar (Strasburg, Jobin, 1578) Nr. 43.

Tertia Milanesa.

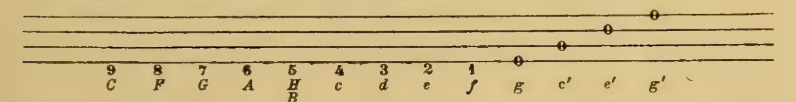
Tertia Milanesa.

Die französische Notation der sechschörigen Cither veranschauliche ein Satz aus dem in Dresden bewahrten »Tabulatur Buch von Joh. Georgius Hertzogk zu Sachssen«:



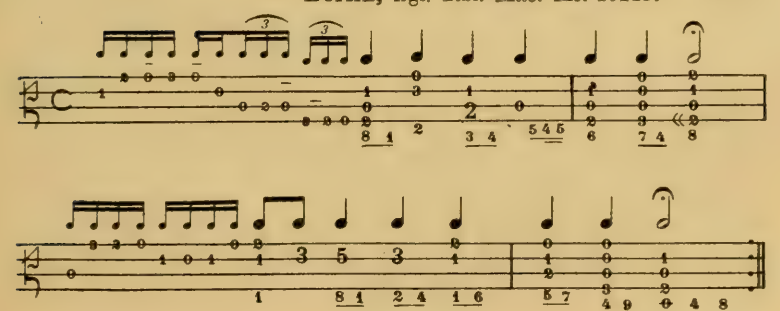


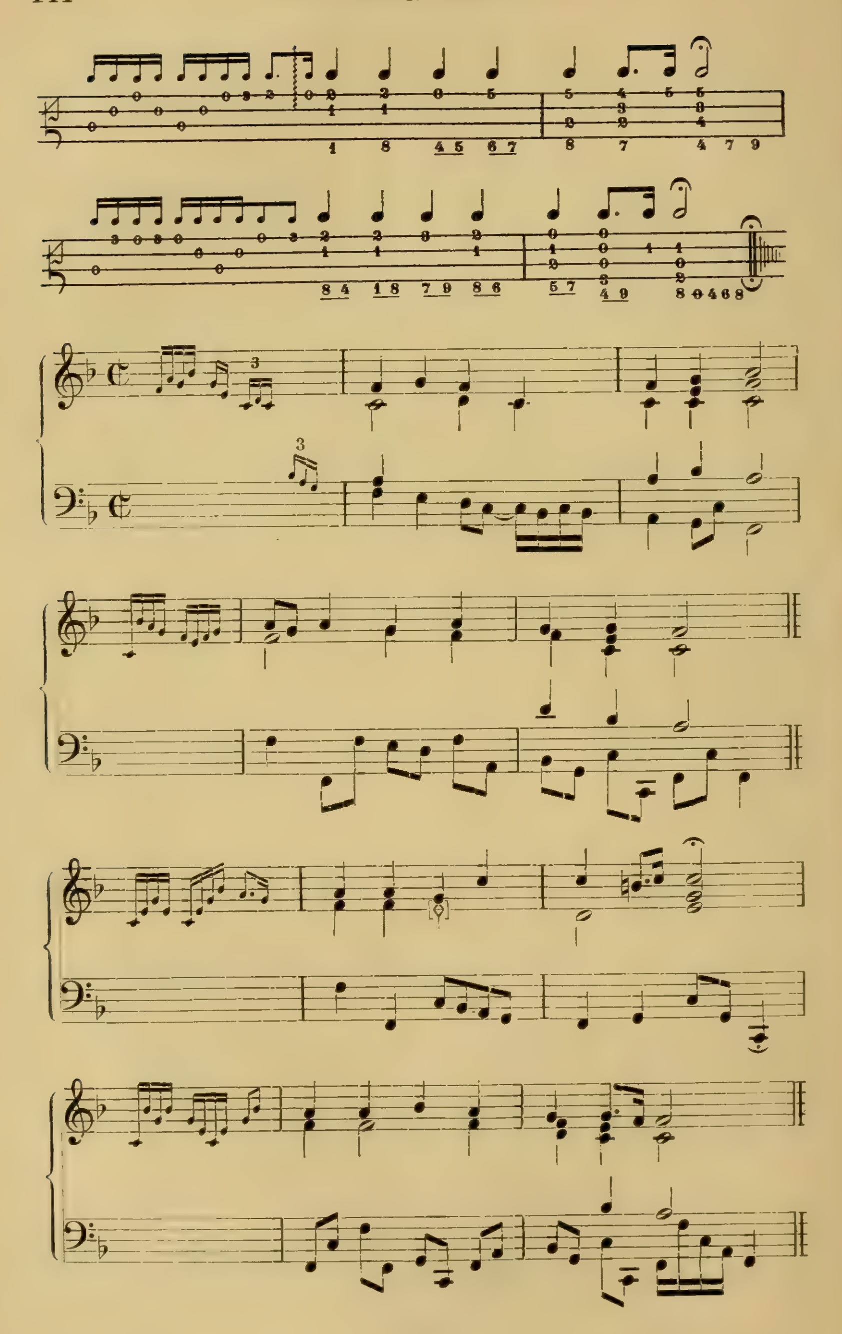
Die Notation der dreizehnchörigen Cither, für welche die Kgl. Bibliothek Berlin in dem von **Bunsold** abgesetzten »Evangelischen Choralbuch« einen schönen Beleg besitzt, greift wieder auf die italienische Tabulatur im Gebrauch der Ziffern zurück. Nur die vier höchsten Chöre rechnen mit Bundfortschreitungen, die übrigen werden von oben her mit den Zahlen 1—9 belegt:



Nicht so traurig, nicht so sehr. ***F*dur.**

Evangelisches Choralbuch, für dreizehnchörichte Zither übersetzt von J. W. Bunsold. J. A. 1765. Nr. 103.
Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40145.*





Verzeichnis der Literatur.

A. Vierchörige Cither.

1. Französische Tabulatur, Stimmung *a g d' e'*.

Frederico Viaera, Nova et elegantissima in Cythara ludenda carmina. Lovanii, Petr. Phalesius, 1564.
Trier, Stadtbibl.

Adrian le Roy et Robert Ballard, Breve et facile instruction pour apprendre la tablature à bien accorder, conduire et disposer la main sur le Cistre. Paris 1565.

—— —— (Premier), second livre de cistre. Paris 1565 (1564).
Trier, Stadtbibl.

Sebastianus Vreedman Mechlinensis, Nova longeque elegantissima cithara ludenda carmina cum gallica tum etiam germanica: fantasiae etiam Passomezi, Gailliarde, Branles, Almandes etc. Nunc primum ex Musica in vsum Citharae traducta. Lovanii. Excudebat Petrus Phalesius Bibliographus Juratus. Anno 1568.
Thorn, Gymnasialbibl., Wien, k. k. Hofbibl.

—— Carminum quae cythara pulsantur liber secundus in quo selectissima quaeque et iucunda carmina continentur: ut Passomezi, Gailliardes, Branles, Alemande, et alia eius generis permulta quae sua dulcedine auditorum animos mire oblectant. Nunc primum summa qua fieri potuit facilitate in tyronum usum . . . composita. Lovanii. Excudebat Petrus Phalesius Typographus Juratus. Anno M. D. LXIX.
Wien, k. k. Hofbibl.

Petrus Phalesius, Hortulus Cytharae in duos distinctus libros, quorum prior cantiones musicas longe pulcherrimas, Passomezo, Paduanas, Galliardas, Alemandes, Branles ad usum volgaris Cytharae: posterior similiter cantiones musicas, Passomezo, Alemandes aliaque nonnulla in Tabulaturam Cytharae, Italicae vulgo dictae convenientem redacta continet . . . . . Lovanii 1570.
Rostock, Univ.-Bibl.

Petrus Phalesius et J. Bellerus, Hortulus Citharae vulgaris continens optimas fantasias cantionesque musicas pulcherrimas. Acc. praeterea brevis et dilucida in Citharam introductio, qua sua in arte quilibet artem pulsandae Citharae addiscere possit facillime. Antverpiae 1582.
Breslau, Univ.-Bibl.

Johannes Nauclerus, Tabulaturbuch. Darin einige Stücke für vierchörige Cither.
Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40141.*

Adrian Valerius, Neder-Landtsche Gedenck-Clanck. Harlem 1626.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Amsterdam, Bibl. der Maatschappij, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum.

Mersenne, »Harmonie Universelle II« (Paris 1637). Livre second (fol. *98v*).
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Dresden, Landesbibl., Hannover, Kgl. Bibl., Leipzig, Stadtbibl., Nürnberg, Germ. Museum, Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Amiens, Besançon, Bologna, Brüssel, Kopenhagen, Grenoble, Londo Paris, Reims, Wien.

Mersenne, Harmonicorum libri XII (Paris 1648).
Berlin, Kgl. Bibl., Dresden, Landesbibl., Gotha, Göttingen, Univ.-Bibl., Hamburg, Stadtbibl., Hannover, München, Arras, Copenahagen, Florenz, Haag, London, Lund, Paris, Rouen, Upsal.-

2. Französische Tabulatur, Stimmung *h g d' e'*.

Holborne, Citherne School. London, Peter Short, 1597.
London, Royal College of Music.

Thomas Robinson, New Citharen Lessons. London, William Barley, 1609.
London, British Museum.

John Playford, Musick's delight on the Cithren. London, W. G., 1666.
London, British Museum, Oxford, Bodleiana.

3. Italienische Tabulatur, tiefste Linie = tiefstem Chor, Stimmung *a g d' e'*.

Sixt Kärgel, »Renovata Cythara« (Strasburg, Bernhart Jobin, 1578).
Berlin, Kgl. Bibl.

4. Italienische Tabulatur, tiefste Linie = höchstem Chor, Stimmung *a g d' e'*.

David Sammenhammer, Schone Psalm vnd Geistreiche Lieder auf der Cither zue schlagen abgesatzt auß des Lobwassers Psalterio — Welsche Gaillarden und Passametzo auch schöne Täntze. Handschrift, datiert Kemnitz 1590.
Thorn, Gymnasialbibl.

B. Fünfchörige Cither. — Hamburger Cithrinchen.

Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40267* Tabulatur aus der Zeit um 1700.
Hamburg, Stadtbibl. *Ms. 3241*. Tabulatur aus der Zeit um 1700.

C. Sechschörige Cither.

1. Italienische Tabulatur, Stimmung *H G d g d' e'*.

Sixt Kärgel u. Joh. Dom. Lais, Toppel-Cythar. Strasburg, Bernhart Jobin, 1578.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim, Breslau, Univ.-Bibl., Thorn, Gymnasialbibl.

2. Französische Tabulatur, Stimmung *H G d g d' e'*.

Dresden, Landesbibl. *Ms. J 307*. Tabulatur Buch auff der Cythar. Johannes Georgius Hertzogk zu Sachssen. 1592.

Nikolsburg, Bibl. der Fürstin Dietrichstein. Tabulatur vom Ende des 16. Jahrh.

D. Dreizehnchörige Cither.

Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40145* Evangelisches Choralbuch für dreizehnchörichte Zither übersetzt von J. W. Bunsold. Ein alter Besitzervermerk lautet: J(ean) A(delmann) 1765.

Verzierungen in der Lautenpraxis.

Das Verzierungswesen ist so alt wie die Gesangskunst selbst. Bis in das frühe Mittelalter können wir im einstimmigen kirchlichen Gesange Verzierungsformen wie *reverberationes*, liquescente Töne, *plicae* und *quilisma* verfolgen, und auch auf dem Boden der mehrstimmigen Kunst erblüht an den Zentren der Musikübung, den Singeschulen der Kathedralen, früh die sogenannte Diminutionspraxis, die durch Zerteilung langer Notenwerte aus langgehaltenen Tönen der einfach geführten Melodie zierliches Rankenwerk herauswachsen läßt. Wir brauchen nur an das reich ausgebildete Figurenwesen zu denken, wie es uns der englische Anonymus des 13. Jahrhunderts[1] schildert, oder auf den »discantus floribus adornatus« hinzublicken, wie ihn Petrus dictus Palma ociosa[2] eingehend in seinem »Compendium de discantu mensurabili« vom Jahre 1336 behandelt.

Besonderen Aufschwung nahm das Verzierungswesen im 16. Jahrhundert. Die fortschreitende Gesangstechnik verlieh auch der instrumentalen Praxis, die trotz spärlich auf uns gekommener praktischer Belege nicht unbedeutend gewesen sein kann, besonderen Aufschwung. Die Verzierungen, denen wir auf gesanglichem Boden begegnen, kehren auch auf instrumentalem Gebiete wieder[3]. Es braucht wohl nur auf die Schulwerke eines Ganassi dal Fontego, Ortiz[4], Girolamo dalla Casa, Rognono, Conforto und Bassano verwiesen zu werden, um die die ganze Praxis beherrschende Tendenz des Auszierens scharf zu beleuchten. Wenn aber diese aus der Kehlfertigkeit geborenen *trilli*, *tremoli*, *groppi*, *accenti*, *monachine*, *zimbeli* und wie die Verzierungsformen alle heißen, auch den Instrumenten angepaßt wurden, so entsprachen sie doch selten ihrer Eigenart[5]. Instrumentale Verzierungsformen, die im Ansatze bereits im 14. bis 16. Jahrhundert anzutreffen sind, entwickeln sich vornehmlich seit der Wende des 16. Jahrhunderts in England auf dem Boden der Virginal- und in Italien und Frankreich auf dem Gebiete der Lauten- und später der Klavier-Musik. Beide Instru-

---

[1] Siehe Walter Niemann, »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902). Kapitel III: De minutione et fractione modorum.

[2] »Sammelbände der Int. Musik-Gesellschaft« Jahrg. XV Heft 3.

[3] Vgl. Max Kuhn, »Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrh.« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902).

[4] Neuausgabe von Max Schneider (Berlin, Liepmannssohn).

[5] Aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts ist eigentlich nur der Mordant der deutschen Organisten (Hans v. Konstanz) auszunehmen.

mente, Laute und Klavier, suchen durch Verzierungen über offenbare Mängel, wie geringe Klangkraft und Klangdauer, hinwegzutäuschen. Diese *fioriture*, *tremblements*, *agréments*, *graces* oder »Manieren«, wie die termini technici bei den verschiedenen Nationen lauten, liegen zum Teil ausgeschrieben schon früher vor, ehe sie ihren stenographischen Ausdruck gewinnen. Die vorhandenen Werke von Dannreuther[1] und Beyschlag[2] über Verzierungspraxis reichen mit Bezug auf die alte Zeit nicht zu. Wertvolles bietet dagegen der in den »Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft«[3] veröffentlichte Aufsatz von Janet Dodge über »Ornamentation as indicated by signs in lute tablature« und in einzelnen Zügen auch das Kapitel »Ornamentation« des Werkes »The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries« von Arnold Dolmetsch[4].

1637 betont Mersenne in seiner »Harmonie universelle«[5], daß die Musikübung der Früheren nicht an die der Zeitgenossen heranreiche wegen des Gebrauchs der »tremblements«, die niemals so reiche Verwendung gefunden hätten wie in seiner Zeit. Er weist aber auch darauf hin, daß keine einheitliche Benennung und Darstellung der Verzierungsformen anzutreffen sei, was ihn veranlaßt, den Gegenstand selbständig zu behandeln[6].

Die ältesten Verzierungszeichen der Lautenmusik begegnen uns in Italien[7] in Verbindung mit dem Chitarone, einer Abart der Laute. Kapsperger (bzw. der Herausgeber Antonio Pfender) führt 1604 in seinem ersten Tabulaturbuche für Chitarone auf:

.. als Zeichen des trillo (des Trillers, der auf einer Saite wahrscheinlich mit oberem Hilfston zur Ausführung gelangte),

‿ als Zeichen des strascino (des Schleifers),

⁒ als Zeichen des arpeggio (der Brechung).

Aus einer ähnlichen Aufführung von Zeichen bei Pietro Paolo Melii da Reggio in seiner »Intavolatura di Liuto attiorbato« 1614 sei das Zeichen des tremolo τ herausgehoben. Die Hauptkenntnisse gewinnen wir indes für das 17. Jahrhundert aus den Werken fran-

---

1 »Musical Ornamentation.«

2 »Die Ornamentik der Musik« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908).

3 Jahrg. IX S. 318 ff.

4 London, Novello & Co., 1916.
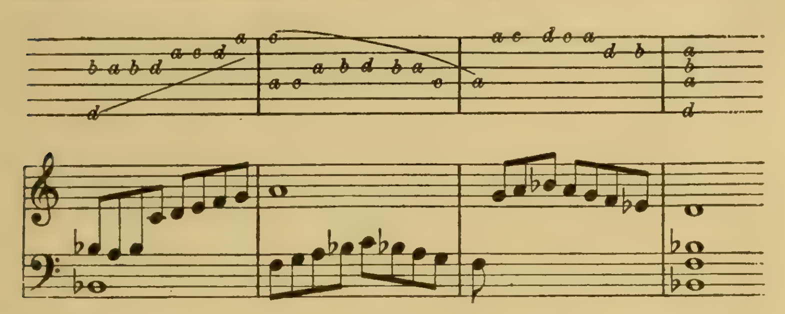
5 Seconde Partie Liure Second Proposition IX Article IV.

6 A. a. O., Article IV—VIII.

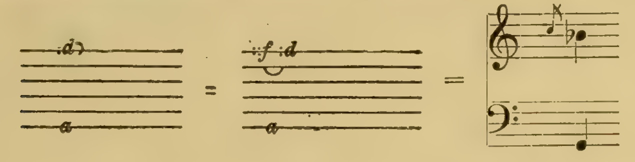
7 Janet Dodge weist auf Thomas Robinson's »School of Musicke«, in der bereits 1603 »relishes« erwähnt werden, die die Aufgabe haben, lange Töne auszuschmücken und über ihre geringe Klangdauer hinwegzutäuschen.

zösischer und englischer und für das 18. Jahrhundert aus solchen deutscher Lautenisten.

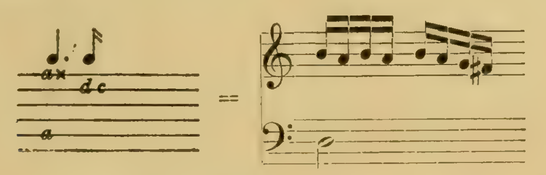
In Nicolas Vallet's »Secret des Muses« 1619 erhalten wir einmal eine Erklärung des schrägliegenden langen Striches und Bogens ⁄ ╲ ⌒ ⌒, Zeichen, die nicht zu den Verzierungen zu rechnen sind und das Stillhalten eines Fingers auf einem Buchstaben, d. h. das Aushalten eines Tones charakterisieren, wie z. B.:



Daneben begegnen die wirklichen Verzierungszeichen) und ×, welche später bei Mersenne als *tremblement* und *martellement* wiederkehren.) läßt auf derselben Saite bei einmaligem Anschlag die höhere Sekunde als Vorschlag erklingen:



Bei ×, einer Verzierung, die gern auf punktierter Viertelnote mit folgendem Achtel steht, wird dieselbe Bewegung zwei- oder dreimal wiederholt:



Eine systematische Durchbildung erfahren die Verzierungszeichen bei Pater Mersenne. Zwei *tremblements* werden unterschieden, das eine mit großer Sekunde als oberem Hilfston), das andere mit kleiner Sekunde). Ihnen gegenüber steht der *accent plaintif*,

der als Vorschlagsnote die große oder kleine Untersekunde zur Hauptnote hinzubezieht und die Zeichen •) und •̄) erhält.

Eine Art *vibrato* auf demselben Ton ist zu erzeugen bei dem Zeichen ×. Diesem *martellement* stehen zwei andere gegenüber, die mit dem Mordant des Hans von Konstanz große Ähnlichkeit haben und durch die signa ∧ und ∧̄ charakterisiert werden. In beiden Fällen wird mit dem bezeichneten Tone gleichzeitig die tiefere Sekunde gegriffen und diese mehrfach angeschlagen, während der erstere Ton festgehalten wird. Dadurch ergibt sich eine trillerartige Wirkung zwischen der Hauptnote und dem tieferen Ganztone bei ∧, zwischen Hauptnote und tieferem Halbtone bei ∧̄.
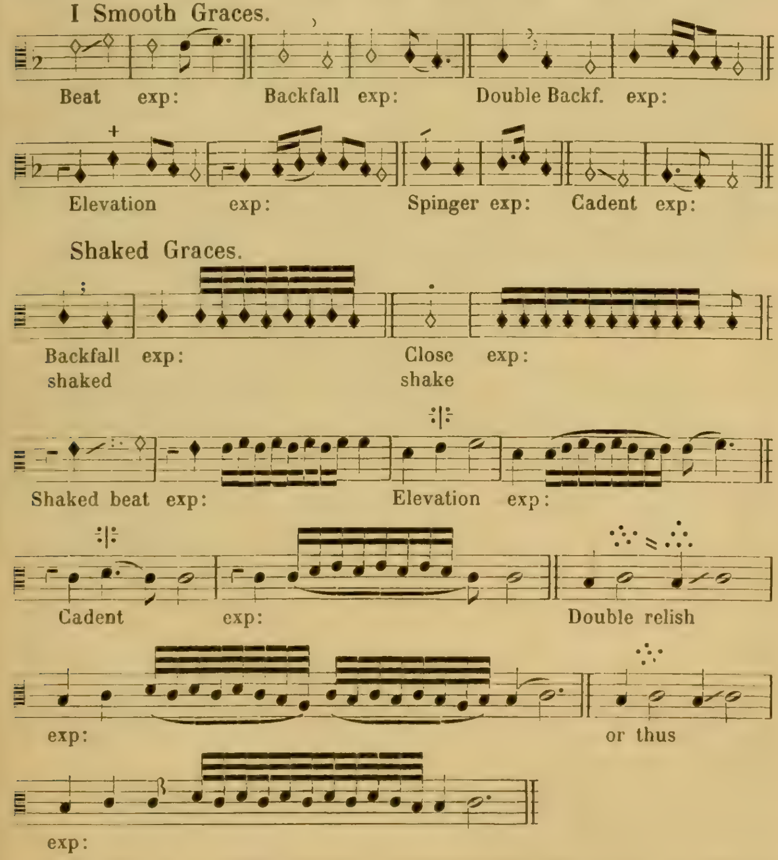
Das *verre cassé* •)· Mersenne's entspricht dem *vibrato* der Violinen. Die den bei dem Zeichen stehenden Griff fest fassende Hand wird in der Richtung der Saitenlänge hin und her bewegt und läßt kleine Tonschwankungen der erregten Saite nach oben und unten hören.

Das *battement* ȝ bezeichnet Mersenne als ein Ornament, das mehr der Violine eigentümlich ist. Gleichzeitig mit dem notierten Buchstaben wird die große Obersekunde gegriffen und die Saite von der rechten Hand einmal angeschlagen. Während der erste Ton aber festgehalten wird, wird die Obersekunde in kurzen Abständen mit dem Finger geschlagen. Daraus ergibt sich eine trillerartige Wirkung [Notenbeispiel]. Wie Janet Dodge richtig bemerkt, ist das *battement* in der Lautenliteratur des 17. Jahrhunderts nicht verwendet. Die übrigen Zeichen kommen zwar vor; ob aber ihre Ausdeutung im Sinne Mersenne's zu erfolgen hat, bleibt fraglich. Ja, das Gegenteil wird sogar wahrscheinlich, wenn man beachtet, daß z. B. Denis Gautier in den Zeichenreihen zu seinen beiden Drucken das signum des *martellement* für den Vorschlag mit oberem Hilfston gebraucht.

Eine interessante Zeichentabelle bietet auch Jacques de Gallot in seinen »Pièces de Luth« vom Jahre 1670 dar. Bezieht sich auch der Hauptinhalt auf Fingersatzbezeichnungen, wie Strich unter zwei Buchstaben für den Anschlag mit dem ersten Finger, Buchstabe ohne Punkt für den Anschlag mit dem zweiten Finger, Buchstabe mit darunterstehendem Punkt für den Anschlag mit dem ersten Finger, Buchstabe mit davorstehendem Punkt für den Anschlag mit der Rückseite des ersten Fingers, so fehlt es auch nicht an wirklichen Verzierungszeichen, wie) für das *tremblement*, ∨ für das *martellement*, ∧ für den Abzug (*chute* oder *tombé*) und einen schrägliegenden Strich zwischen zwei übereinander gesetzten Buchstaben für den Anschlag im Nacheinander (*herpegement* oder *séparé*).

Tabellen von *agréments*, wie sie sich z. B. in den »Pièces de clauessin« von Le Begue vom Jahre 1677 finden, kommen für die Laute nicht in Betracht. Mehr Berührungspunkte finden sich dagegen mit den *agréments de chant*, wie sie Loulié in seinen »Élements ou principes de musique« (Paris 1696) darbietet. *Coulé*), *chute* \, *port de voix* ⟋, *accent* |, *tremblement t*, *martellement* v w zeigen in ihrer Ausführung doch immerhin verwandte Züge.

Helles Licht über Verzierungen auf englischem Boden verbreitet in erster Linie Christopher Simpson's »Division Viol«, die 1667 in London erschien. Obwohl für die Viola bestimmt, können seine »graces« doch auch für die Laute als verbindlich angesehen werden. Simpson's erklärende Tabelle möge daher hier Platz finden:

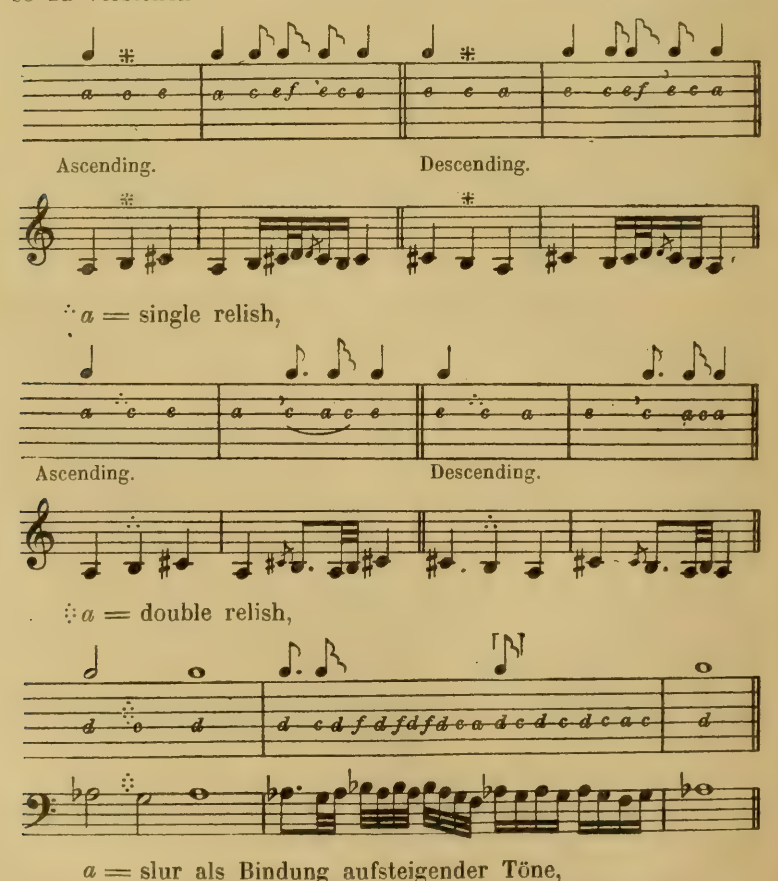


For these I am obliged to the ever famous Charles Colman, Doctor in Musick.

Weit an Bedeutung überragt werden Simpson's Ausführungen durch die klaren Erörterungen der »graces« in Thomas Mace's »Musick's Monument« vom Jahre 1676. Wir lernen kennen:

.*a* = shake als einen Triller mit oberem Hilfstone,
'*a* = beate als einen Triller mit unterem Hilfstone,
ʾ*a* = backfall als einen Vorschlag mit der Obersekunde,
/*a* = halffall als einen Vorschlag mit kleiner Untersekunde,
+*a* = wholefall als ein Aufwärtsgleiten um eine Terz zu dem notierten Tone,
⁒*a* = elevation.

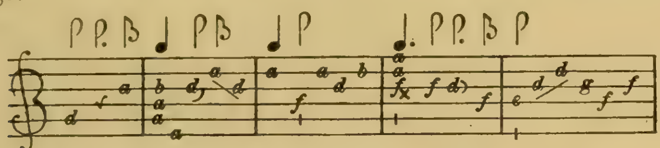
Das Beispiel, welches die Anwendung erklären soll, ist wohl so zu verstehen:



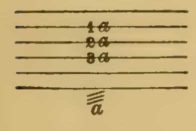
a = slur als Bindung aufsteigender Töne,
a = slide als Bindung von zwei oder drei absteigenden Tönen,

a, = spinger als Abdämpfung eines Tones,
"*a* = sting als vibrato,
:*a* = tut als plötzliches Abbrechen eines Tones,
a oder *a* = pause,
so = soft als leise,
lo = loud als laut.

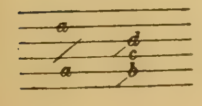
Janet Dodge macht die richtige Beobachtung, daß das Ornament in der Lautenmusik erst Platz findet, nachdem der polyphone Stil des Lautensatzes aufgegeben wird. Erst als gediegene Stimmführung fadenscheinigem Satze weicht, greift die Verzierung um sich, um über die Dürftigkeit der Anlage hinwegzutäuschen. In Deutschland setzt die reichere Verwendung von Manieren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein. Französischer Geschmack macht sich breit. Schon in den Werken Esaias Reusner's stoßen wir auf Verzierungen, die wir aus der vorangehenden französischen Praxis kennen. Als Beispiel seien ein paar Takte eines Reusnerschen »Courant« aus den »Neuen Lauten-Früchten« (1676) vorgelegt:



Die gleichen Verzierungen treffen wir auch in Kremberg's »Musikalischen Gemütsergötzungen« vom Jahre 1689 an, einem Werke, welches wegen der zu den Arien hinzutretenden Tabulaturen für Laute, Angelica, Viola und Guitarre besondere notationsgeschichtliche Bedeutung hat. Tabellarische Erklärungen der »Manieren« finden sich auf deutschem Boden erst um die Wende des Jahrhunderts im »Cabinet der Laute« von Philipp Franz le Sage de Richée und im Lautenbuche des Wenzel Ludwig Edlen von Radolt, das 1701 in Wien gestochen wurde. Beide zeigen so viele verwandte Züge, daß die Mitteilung der anschaulicheren Tabelle des letzteren genügt:



Dise Ziffer bedeutten, daß man es mit den Daumb und 3 finger der rechten hand nehmen Solte welches vill clärer die *consonanten* oder *Dissonanten* Verstehen macht, alß in Streiffen.



Durch die Zwerch Strich wird angezeiget die Zertheillung der Notten.

Diser umbgekherte Manschein bedeuttet den Triller.

Wo dise *Punct*lein Stehen, wird alles mit den ersten finger gestraiffet.

Daß grosse *A* bedeuttet, daß man den *Bass*[1] allein anschlage, hernach die Klein Saitten zu den volgenden Kleinen *a*.

Man mueß den ersten buech Stab mit der rechten hand berühren und die anderen mit der Linkhen hand außziehen.

Dises zaichen bedeuttet, daß man die Saitten mit der rechten hand berühre, und hernach mit der Linkhen hand einfalle. NB. Der nägste *Accord*, So volget, wird mit den Ersten finger wider zuruckh geschlagen.

Dises zaichen bedeuttet die *Etoufement* und Pfleget *ordinari* zu geschehen, wan ein buechstab zwäymahl angeschlagen wird, man berühret eine Saitten mit der rechten hand, und gleich mit den nägsten finger auch rechter hand daran gehalten, dardurch man den Klang hindert.

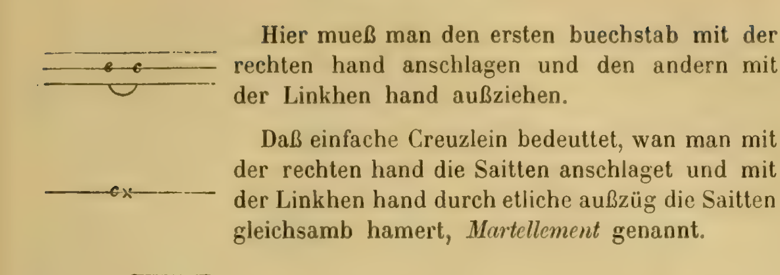
Der grade Strich zaiget an, daß man beide buech Staben zugleich Schlage.

Man mueß dise zway buech Staben mit den ersten Finger der rechten hand Straiffen.

Daß doppelt Creuzlein bedeuttet eine Veste anhaltung und Schwankhung des fingers, nemblich einen *Tremulanten.*

Wo diser Strich, mueß der erste buechstab, biß die anderen vorbey Seind, von der linkhen hand gehalten werden.

[1] Die Oktav-Begleitsaite soll noch nicht angeschlagen werden, sondern erst zum kleinen *a* erklingen.

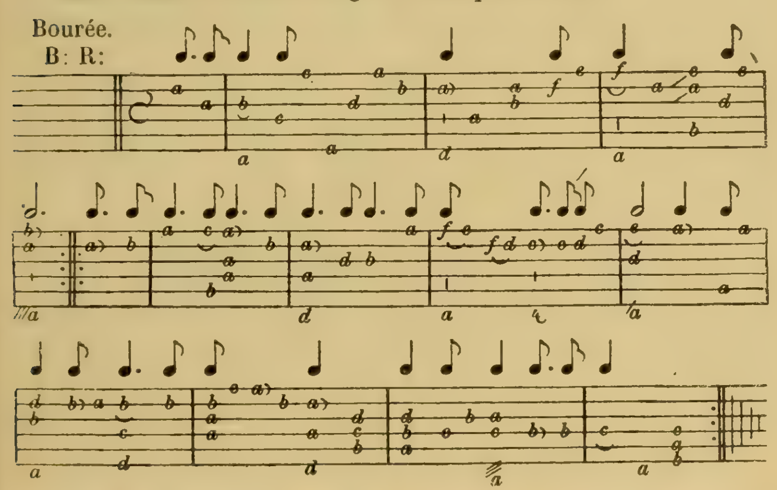


Hier mueß man den ersten buechstab mit der rechten hand anschlagen und den andern mit der Linkhen hand außziehen.

Daß einfache Creuzlein bedeuttet, wan man mit der rechten hand die Saitten anschlaget und mit der Linkhen hand durch etliche außzüg die Saitten gleichsamb hamert, *Martellement* genannt.

Wo diser Strich, mueß man mit dem Daumb beede Saitten anschlagen.

Eine Bourée Radolt's möge als Beispiel dienen:



Ein Vierteljahrhundert später lernen wir in Baron's »Untersuchung des Instruments der Lauten« (Nürnberg, Joh. Friedr. Rüdiger, 1727) ein neues Dokument der Verzierungspraxis kennen. Im allgemeinen ist das Zeichenmaterial das gleiche geblieben: Einfall, *trilli*, *vibrato* und Mordant operieren mit denselben Figuren. Nur der Abzug wird durch eine neue Form (d b) zum Ausdruck gebracht.

Noch zwei Tabellen ziehen unsere besondere Aufmerksamkeit auf sich; beide gehören der letzten Periode des Lautenspiels an. Die erste findet sich in der Tabulatur eines Bayreuther Lautenisten aus der Zeit um 1750, die jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg als *Ms. 25461* bewahrt wird:

Andeutung der Finger rechter und linker Hand — zugleich geschlagen — gebrochen

sincubirt — der Daumen Schlag — Gestossen — Ausgeschriebener Abzug.

Derselbe nicht ausgeschrieben. — Doppelter Einfall. — oder — Beyderley Abzug.

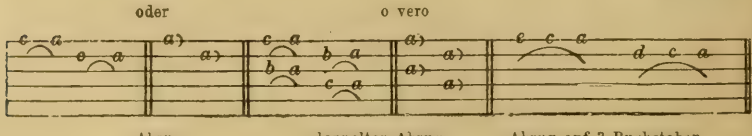
Einfall auf 3 Noten. — Dergleichen Abzug. — Bebung. — Mordant.

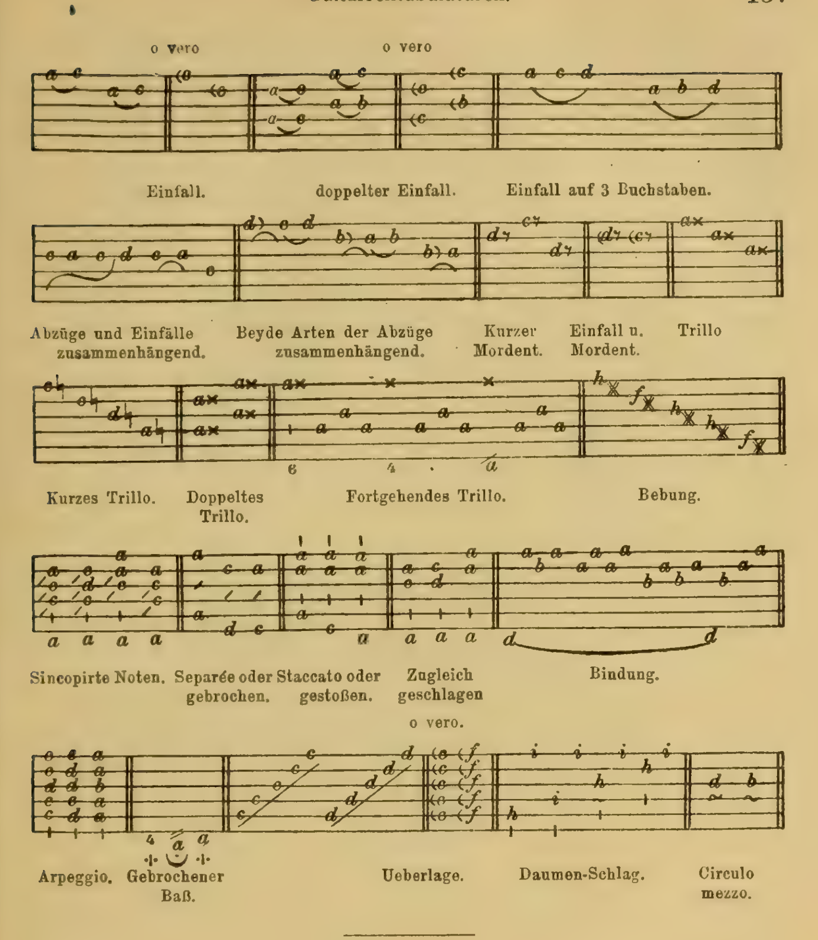
Semi-Mordant. — Schleifer. — Driller. — Semi-Driller. — Doppelter Driller.

Fortgang des Drillers. — Überlegung. — oder — Bindung.

Die zweite ist in der Einleitung zu Johann Christian Beyer's Ausgabe von »Herrn Professor Gellerts Oden Lieder und Fabeln . . . für die Laute übersetzt« (Leipzig 1760) mitgeteilt. Stenographische Aufzeichnung und Ausführung stehen zum Teil nebeneinander, so daß die Tabelle keiner weiteren Erklärung bedarf.

Die bey der Laute vorkommenden Zeichen und Manieren





3. Kapitel.

Guitarrentabulaturen.

Quinternen und Mandoren neigten mit ihren flachen Körpern bereits zu einer andern Gattung von Akkord-Instrumenten, den Guitarren[1], hinüber. Ihr Ursprung ist dunkel, die Herkunft aus

[1] Am besten orientiert in kurzen Zügen über das Instrument Curt Sachs in seinem »Real-Lexikon der Musikinstrumente«. Siehe auch im 2. Bande des Kinski'schen »Katalogs des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln« (1912) S. 129 ff. Das Werk von Egmont Schroen, »Die Guitarre und ihre Geschichte« (Leipzig, Klemm, 1879), ist ein unzulänglicher Versuch. Einige historische Einzelheiten trägt Otto's »Bau der Bogeninstrumente« (2. Aufl.,

dem Oriente aber wahrscheinlich. Schon im 13. Jahrhundert sind sie nach Miniaturen zu den von Alfonso el Sabio herausgegebenen »Cantigas de Santa Maria«[1] auf spanischem Boden nachweisbar. Aus den Versen des Juan Ruiz, arcipreste de Hita[2], lernen wir für das 14. Jahrhundert zwei Typen: die *guitarra morisca* und die *guitarra latina* kennen; mit der ersteren dürfte vielleicht die *guitarra sarracenica* identisch sein, deren Johannes de Grocheo am Ende des 13. Jahrhunderts Erwähnung tut, während die *guitarra latina* wohl eher als Vorfahr unserer Guitarre zu gelten haben wird. Fraglich ist, welches Instrument Guillaume de Machaut in seiner »Prise d'Alexandrie« und Jean Lefèvre in den Glossen zu Richard de Fournival's »La vieille« als *guisterne* anzieht. Mit größerer Sicherheit läßt sich dagegen die am Ende des 15. Jahrhunderts von Jo. Tinctoris in seinem Tractate »De origine et usu musicae«[3] erwähnte *Ghiterra* oder *Ghiterna*, welche in Catalonien erfunden und mehr von Weibern als von Männern gespielt worden sein soll, mit unserer Guitarre identifizieren.

Wir erkennen in der Guitarre ein Bundinstrument von ovalem, an beiden Seiten eingebuchtetem Aufriß und flachem, mit einer Schallrose gezierten Körper, dessen oberer und unterer Resonanzboden durch Zargen verbunden sind. Ursprünglich in Spanien nur vierchörig (*d g h e'*) und mit acht Bünden versehen, wurde sie ihres dünnen Tones wegen nur gering eingeschätzt. Erst als Vicente Espinel im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts einen um eine Quarte höheren fünften Chor (*a'*) hinzufügte[4], soll der Siegeslauf der Guitarre eingesetzt haben. Dagegen spricht allerdings der Bericht in der vermutlich auf Jacques Pelletier aus Mans zurückgehenden und aus dem Jahre 1556 stammenden »*Manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*«, aus der einerseits die Vierchörigkeit der damaligen Guitarre und andererseits die Tatsache hervorgeht, daß »*depuis douze ou quinze ans en ça, tout notre monde s'est mis à guitarer, le luth presque mis en*

Jena 1873) im Anhange bei. Unbrauchbar ist die Arbeit von Ernst Biernath, »Die Guitarre seit dem 3. Jahrtausend vor Christus« (Berlin, A. Haack, 1907). Vgl. das Referat von Adolf Koczirz in der »Zeitschrift der JMG.« Jahrg. X S. 107 ff.

[1] Siehe Juan F. Riaño, »Notes on Early Spanish Music« (London, B. Quaritch, 1887) S. 108 ff.

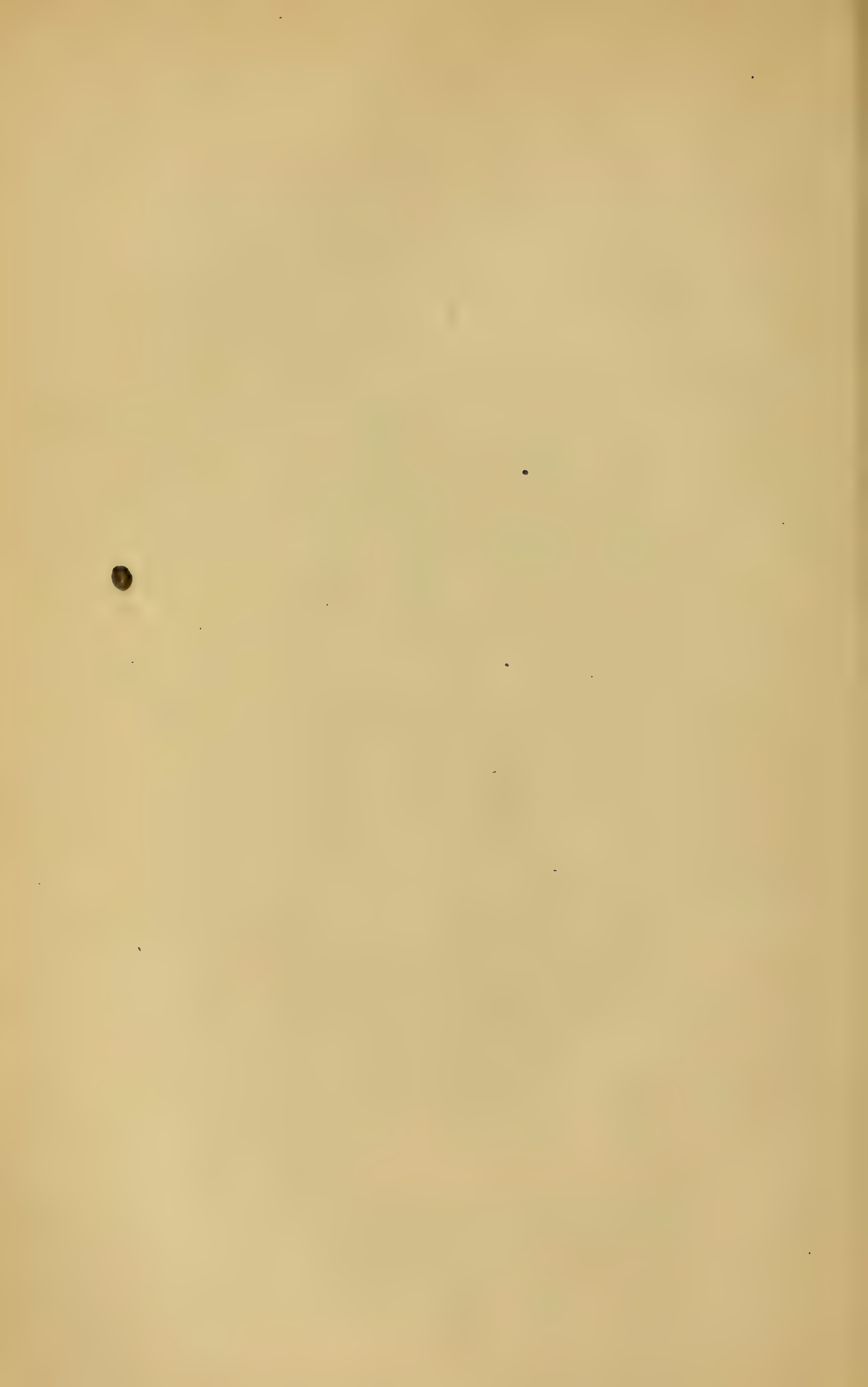
[2] Ebenda S. 128 f.

[3] Vgl. das Referat Haberl's, »Ein unbekanntes Werk des Johannes Tinctoris« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1899« S. 74 und Karl Weinmann's bereits erwähnte Neuausgabe S. 46.

[4] Vgl. Gaspar Sanz, »Instruccion de Musica sobre la guitarra española« (Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer, Anno de 1697).



Aus Mersenne, »Harmonie Universelle«.
(Zu S. 158.)



oubli, pour être en la guitare ie ne sais quelle musique, et icelle beaucoup plus aisée que celle-là du luth, comme vous disent les Grecs: Les choses tant plus que sont belles, plus à les avoir coûtent-elles. En maniere que trouverez aujourd'hui plus de guiterneurs en France qu'en Espagne«[1]. Also bereits seit etwa 1540 muß die Guitarre reichere Pflege gefunden haben. Ja schon um 1400 singt Simone di Golino Prudenziani[2] im achten seiner Sonette:

> Con la chitarra fe' suoni a tenore
> Con tanta melodia, che a ciaschuno
> Per la dolceça gli alegrava 'l core.

Besonderen Aufschwung nahm das Guitarrespiel im 17. Jahrhundert. Werk über Werk passierte die Presse. Selbst der einfache Handwerksmann verfügte, wie aus dem Reiseberichte der Gräfin d'Aunoy von 1695 ersichtlich ist, in Spanien über ein solches Instrument[3].

Auch nach Deutschland griff die Guitarre über. Michael Praetorius erwähnt sie zuerst 1619 in seiner »Organographia« unter dem Terminus »Quinterna«. Weiter gibt Athanasius Kircher[4] das Abbild einer »guitarra germanica«, die allerdings mehr einer Cister gleicht. Tatsache ist ferner, daß bereits 1653 die Prinzessin Adelheid, Tochter des Herzogs Victor Amadeus von Piemont, ein Instrument nach München mitgebracht hat[5]. Wenige Jahre später, 1689, sehen wir Jacob Kremberg, um seinen Schülern zu Diensten zu sein, den Arien seiner »Musikalischen Gemüths-Ergötzung« auch Guitarren-Begleitung beifügen. Wie im 17. so lassen sich auch im 18. Jahrhundert mehrfache Spuren für die Pflege des Guitarrespiels aufweisen. So kommt in Breitkopf's Supplementen handschriftlich vorhandener Musik für 1771 bereits ein Guitarrenwerk vor. Ungenau ist demnach die Nachricht, daß erst durch die Herzogin Amalie von Weimar über diese Musenstadt die Guitarre aus Italien, wo sie als neues Instrument galt, in Deutschland eingeführt wurde. An der Verbreitung und dem weiteren Ausbau mag der Weimarer Instrumentenbauer Jakob August Otto Anteil haben. Fraglich ist es, ob die einfache Besaitung (französische Guitarre) auf ihn zurückzuführen ist. Die Hinzufügung einer sechsten Saite scheint für Deutschland sein Verdienst zu sein, wenn auch Molitor

---

1 Weckerlin, »Nouveaux Musiciana« (Paris 1890) S. 103 ff.

2 Vgl. Ferretti, »Il codice palatino parmense 286« (Parma 1913).

3 Siehe Wilhelm Tappert in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, 1882, Nr. 5, S. 79 f.

4 »Musurgia« I, Tafel zu S. 476.

5 Vgl. den Aufsatz von Eugen Schmitz in den »Monatsheften f. Musikgeschichte« 1903 S. 133 ff.

1806 vermutungsweise diese Verbesserung den Italienern zuschreiben möchte[1].

Früher noch als in Deutschland faßte das Instrument in England festeren Fuß. Auch hier fiel der Aufschwung in das Ende des 17. Jahrhunderts und die Nachblüte unter spanischem Einfluß in den Anfang des 19. Jahrhunderts.

Über die Notation lagen bisher nur wenige Arbeiten vor. 1882 erschien in den »Monatsheften für Musikgeschichte« Wilhelm Tappert's orientierender Artikel »Zur Geschichte der Guitarre«. 1899 veröffentlichte J. Fr. Stainer in der Augustnummer der »Musical Times« einen Artikel über »Lutes and guitars«, 1903 folgte in den »Monatsheften für Musikgeschichte« ein trotz einiger Versehen anregender und tiefer schürfender Aufsatz von Eugen Schmitz und 1906 in der »Zeitschrift der J. M. G.« Jahrg. VII eine anerkennenswerte historische Studie über »Guitarristik« von Adolf Koczirz. Auch eine Besprechung von Tappert's »Sang und Klang aus alter Zeit« in »Zeitschrift« V, 6 hat wegen einer Fülle methodologischer Bemerkungen besonderen Wert. Hauptquelle für die Erkenntnis von Notation und Wesen des Guitarrespiels bilden aber vor allem die Originalwerke, die in überreicher Fülle auf uns gekommen sind. Nur wenige Denkmäler sind bisher durch Branzoli[2], Tappert[3] und die unermüdliche Tätigkeit von Oscar Chilesotti[4] erschlossen worden. Dem Verständnis stellt die Notation zum Teil immer noch ein starkes Hindernis entgegen.

Die ursprüngliche Stimmung der Guitarre, wie wir sie 1549 bei Melchior de Barberiis in den seiner »Intabolatura di Lauto« angehängten »Fantasie per sonar sopra la Chitarra da sette corde« antreffen, ist die alte Lautenstimmung Quarte Terz Quarte *c f a d'*, wobei die beiden tiefsten Saiten Oktav-Begleitsaiten haben, die folgende mit einer Einklangs-Begleitsaite versehen ist und nur die Sangsaite (cantino) einzeln auftritt. Die Notation vollzieht sich mit Hilfe der Zahlen 1, 2, 3 usw. für die Halbtonfortschreitungen auf einem System von vier Linien, deren tiefste der tiefsten Saite entspricht.

---

[1] S. Molitor, »Große Sonate für die Guitarre« op. 7 (Wien, Artaria & Co., 1806) S. 9 f. Siehe auch Speyer, »Anleitung zum Guitarrespiel« (Offenbach, André), Einleitung.
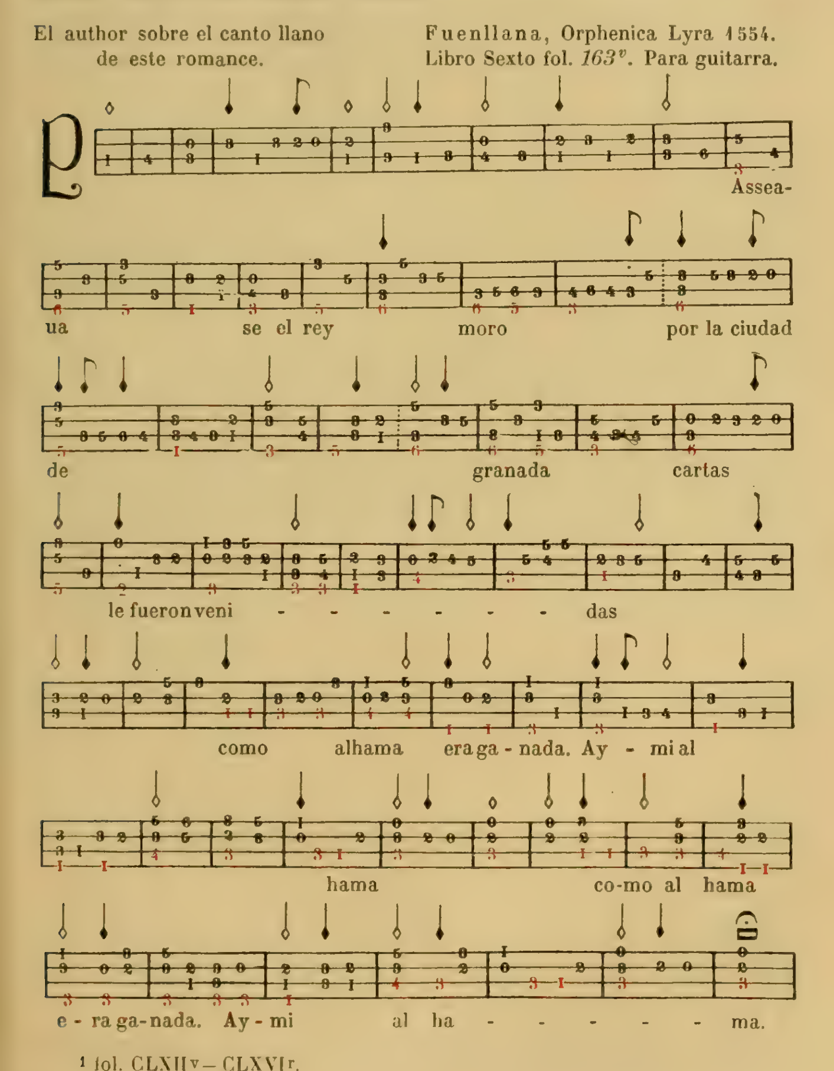
[2] »Sunto storico dell' Intavolatura« (Firenze-Roma, G. Venturini) 1891.

[3] Siehe vor allem seinen »Sang und Klang aus alter Zeit« (Berlin, Leo Liepmannssohn, 1906).

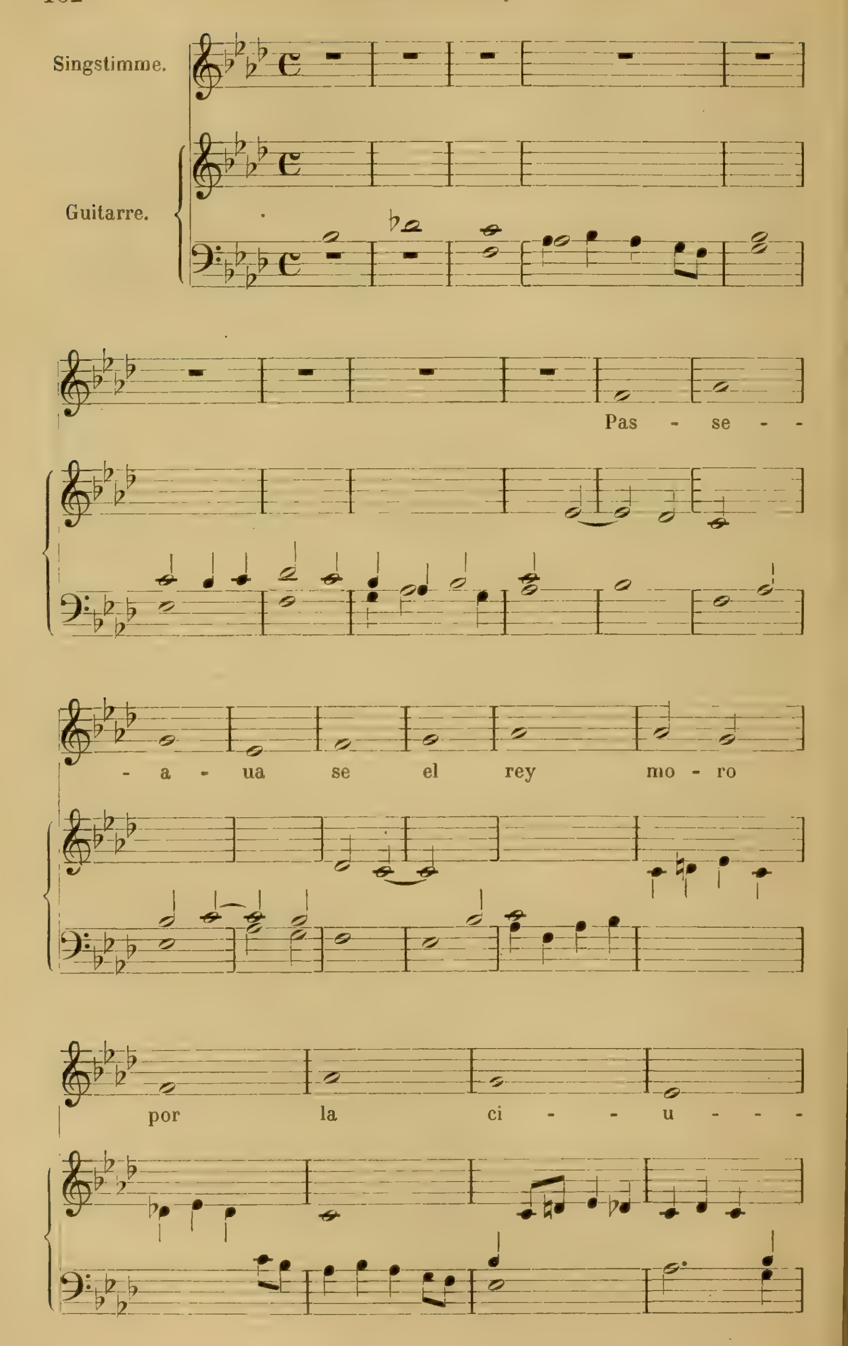
[4] Neben Beiträgen in der »Rivista musicale Italiana« sei vor allem seine Neuausgabe der »Capricci Armonici sopra la Chitarra Spagnola del Conte Lodovico Roncalli« (Bergamo 1692), bei F. Lucca in Mailand 1881, und sein Beitrag in Lavignac's »Encyclopédie« erwähnt.

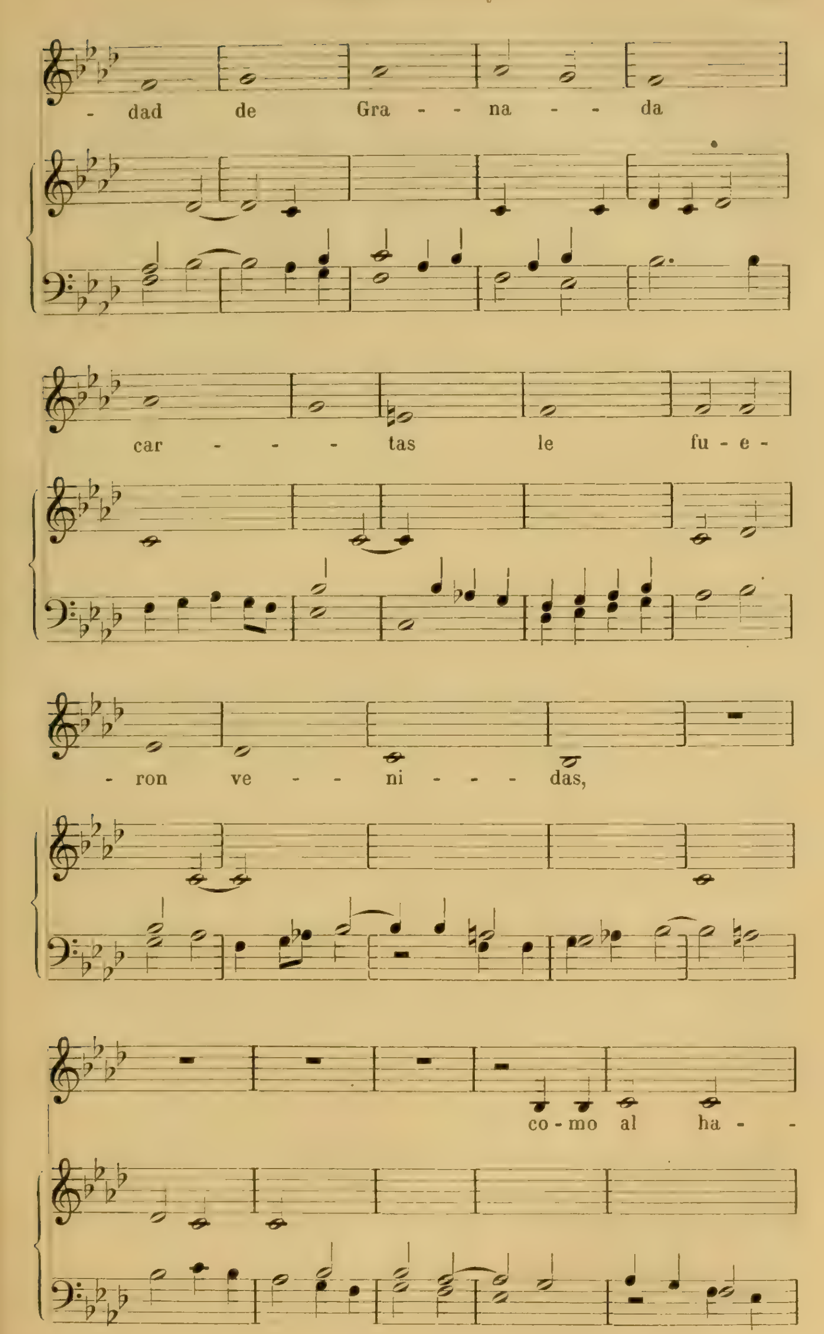
In der »Orphenica Lyra« des Miguel Fuenllana aus dem Jahre 1554 liegt im sechsten Buche[1] zwar dieselbe Stimmung und die gleiche Notation, aber nach echt italienischem Vorbilde die umgekehrte Beziehung der Saiten zu den Linien vor. Barberiis wie Fuenllana bezeichnen die Rhythmen mit Hilfe von eckigen Mensuralnoten. In die Tabulatur hineinbezogene Gesangsnoten hebt Fuenllana wieder durch rote Zahlen heraus:

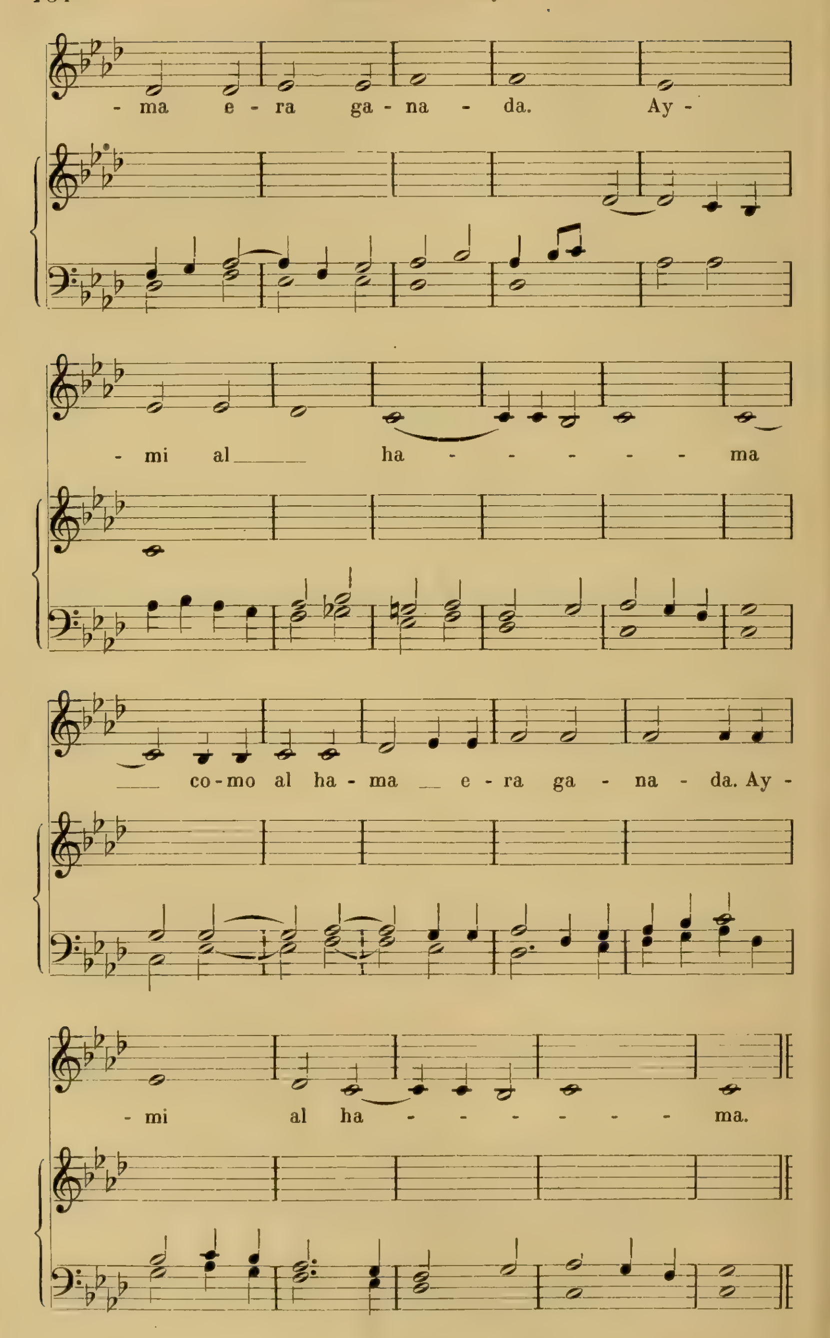
El author sobre el canto llano de este romance. Fuenllana, Orphenica Lyra 1554. Libro Sexto fol. *163*v. Para guitarra.



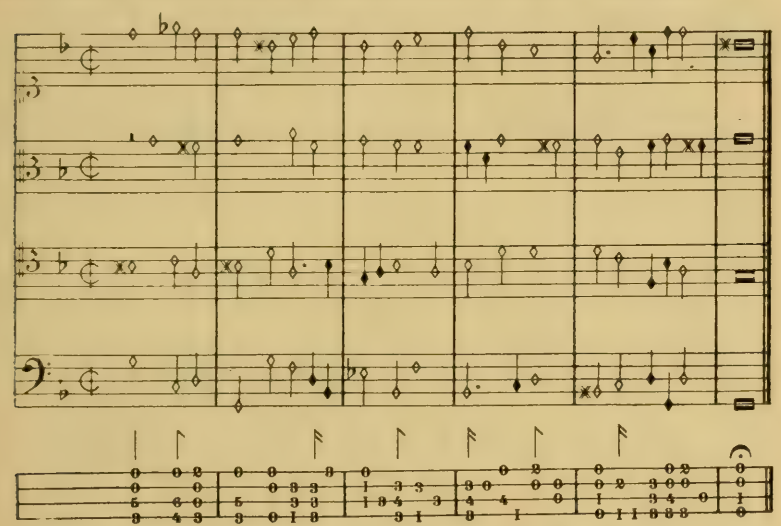
[1] fol. CLXII v – CLXVI r.


Singstimme.
Guitarre.
Pas - se - - - a - ua se el rey mo - ro
por la ci - - - u - - -


- dad de Gra - - na - - da
car - - - tas le fu - e -
- ron ve - - ni - - - das,
co - mo al ha - -


- ma e - ra ga - na - da. Ay -
- mi al ha - - - - - ma
co - mo al ha - ma e - ra ga - na - da. Ay -
- mi al ha - - - - - - ma.

Wesentlich weicht von den vorhergenannten Verfassern Scipione Cerreto in seinem Werke »Della Prattica Musica vocale et strumentale« (Napoli 1601) ab[1]. Er kennt bei der siebensaitigen Chitarra (Bordeletto alla Taliana) nur Einklangs-Begleitsaiten und verlangt die Stimmung [Notenbeispiel]. Bei der Tabulatur sollen diese Töne den vier Linien als Abbildern der leeren Saiten von oben nach unten gerechnet entsprechen. Fehlende tiefe Töne werden durch höhere Oktaven ersetzt[2]. Folgendes Beispiel wird am besten die Art seines Intavolierens zu zeigen vermögen:



Die fünfchörige Guitarre, welche anfangs neun Saiten aufweist[3], von denen die Gesangsaite allein, die übrigen aber paarig, und zwar der zweite und dritte Chor mit Einklangs-, der vierte und fünfte mit Oktav-Begleitsaiten auftreten, braucht, wie die »Guitarra Española Vandola en dos maneras de guitarra castellana y valenciana«[4] versichert, *de necessitate* nur vier Bünde. Die Notation ist in der Lagerung der den Chören entsprechenden Linien wie in der

[1] In Betracht kommt das 9. Kapitel des 4. Buches.

[2] »*Ma tuttauolta volendosi intauolare potrassi trasportare le Notule graui per Ottava ò Quinta decima alta.*«

[3] In der Zeit des Mersenne muß sie zehn Saiten gehabt haben, wie aus der Abbildung ersichtlich ist. Auch Bonanni spricht im »Gabinetto Armonico« (Roma 1722) S. 97 von fünf Doppelsaiten.

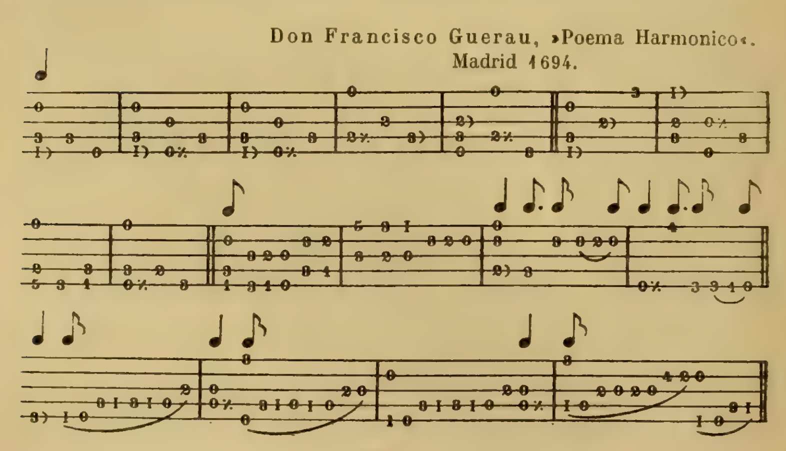
[4] Das Werk erschien zuerst 1586, dann 1629 bei Joseph Bro in Gerona und schließlich 1639 in Valencia bei der Witwe von Agustin Laborda.

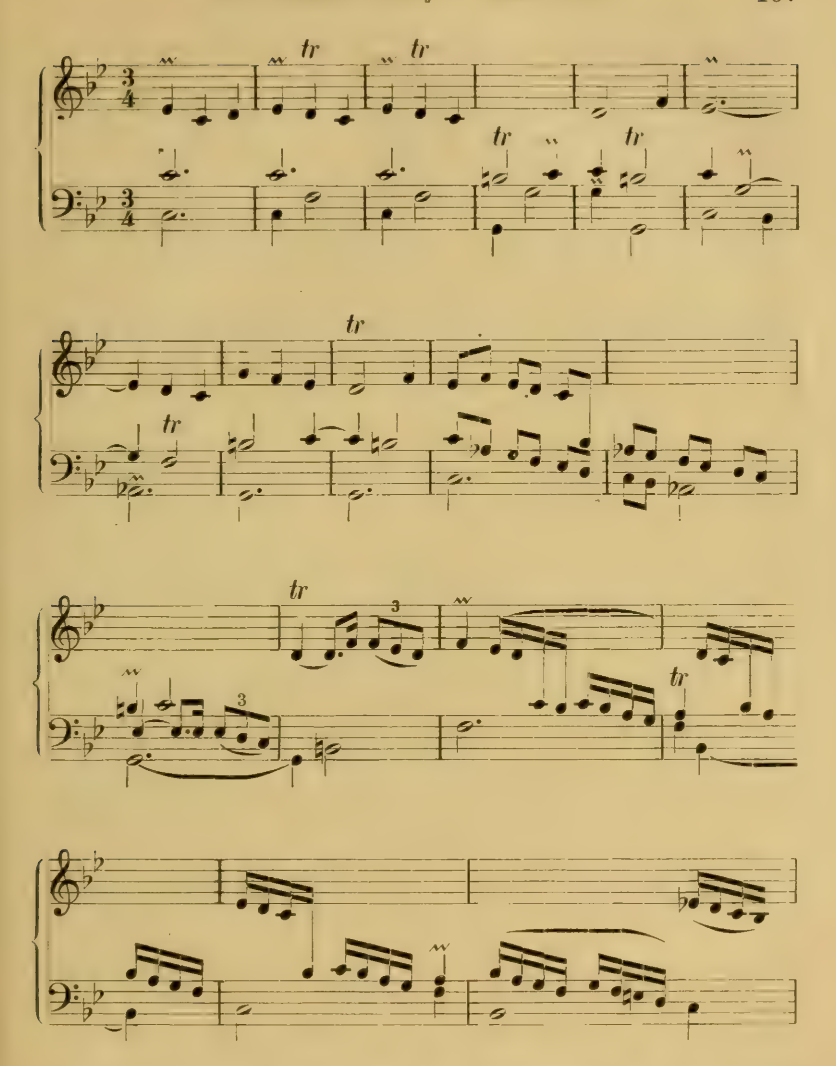
Verwendung der Zahlen ganz italienisch. Die Stimmung der Chöre ist *G c f a d'*. Die gleiche Art der Aufzeichnung liegt auch in der »Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia« (Bologna, Giacomo Monti, 1646) und in dem »Poema Harmonico« des Don Francisco Guerau vom Jahre 1694 vor. Zwei Beispiele mögen hierfür sprechen:

Bergamasco. Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia 1646.
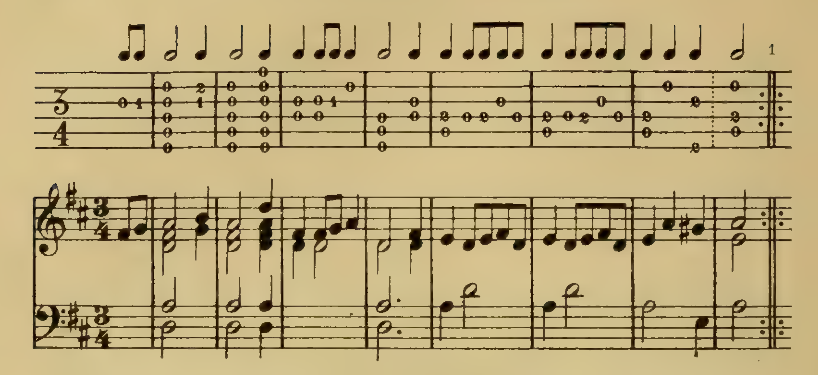
* In der Vorlage O auf der untersten Linie gleich *d'*.

Don Francisco Guerau, »Poema Harmonico«. Madrid 1694.





Im allgemeinen weicht im 17. Jahrhundert die italienische Lautentabulatur in ihrer Anwendung auf die spanische Guitarre zeitweilig der noch zu besprechenden »alphabetischen« ganz oder geht mit ihr eine Verbindung ein. Nochmals an die Oberfläche dringt die italienische Tabulatur im 18. Jahrhundert in Majer's »Neu eröffnetem theoretischen und praktischen Music Saal« (Nürnberg 1741). Er rechnet mit der sechschörigen Guitarre in der Stimmung *d a d' fis' a' d''*.



Einen letzten Ausläufer für die hier zwar nur didaktische Verwendung der Zahlen als Bund- und Fingersatzbezeichnungen stellt 1806 die »Neue Guitarre-Schule« von J. T. Lehmann (Dresden, Arnoldische Buchhandlung) dar; der Verfasser hat noch einen klaren Begriff von der alten Tabulatur und ihrem praktischen Werte, während der zur selben Zeit in Wien wirkende S. Molitor sie mit dem Ausdrucke »barbarisch« abtut und ihr neben der doppelten Besaitung den Verfall von Lauten- und Mandoraspiel zuschreiben will.

Vor und neben Lehmann seien noch einige andere Schulwerke genannt, die ebenfalls die zahlenmäßige Bezeichnung der Bünde und Fingersätze zur Einführung in das Guitarrespiel nach modernen Noten benutzen:

Heinrich Christian Bergmann, Kurze Anweisung zum Guitarrespielen. Halle 1802.

Doisy, Principes généraux de la Guitare. Paris (1804).

J. F. Scheidler, Nouvelle méthode en français et en allemand pour apprendre la Guitarre ou la Lyre. Bonn, N. Simrock.

W. Speyer, Anleitung zum Guitarrespiel. Offenbach, Johann André.

Maximilian v. Schack, Gründliche auf praktische Erfahrung sich stützende Anleitung die Guitarre spielen zu lernen.

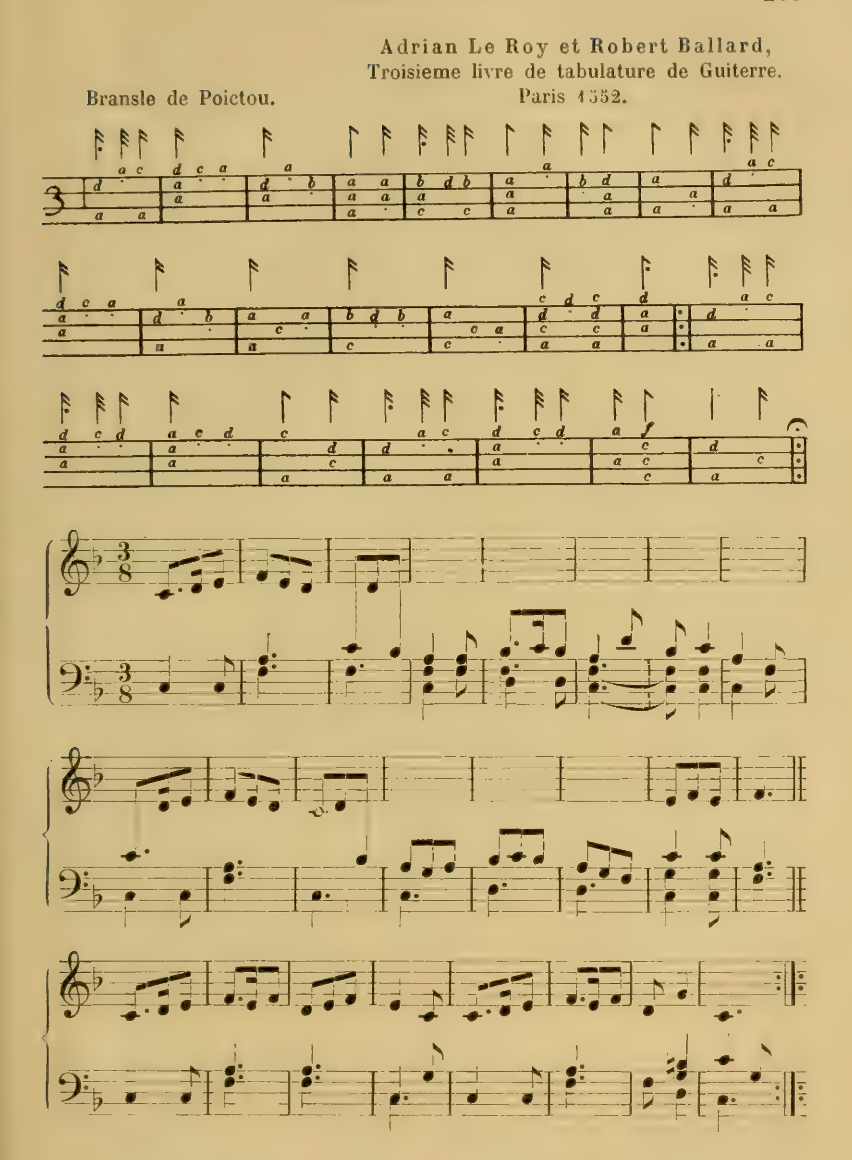
F. Carulli, Guitarren-Schule. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wie die italienische, so fand auch die französische Tabulatur für die Guitarre Anwendung. In den Jahren 1551—1555 kamen bei Adrian Le Roy und Robert Ballard »Tabulatures de Guiterre« heraus, welche mit vier Linien in der Stimmung *c f a d'* und dem kleinen Alphabet für die Bundbezeichnung operieren. Abgesehen von der Verwendung der Buchstaben über den Linien ist kein besonderer Zug der Notation zu erkennen.

[1] Die beiden letzten Takte sind in der Vorlage (S. 92) verderbt und hier verbessert.

Adrian Le Roy et Robert Ballard,
Troisieme livre de tabulature de Guiterre.
Paris 1552.

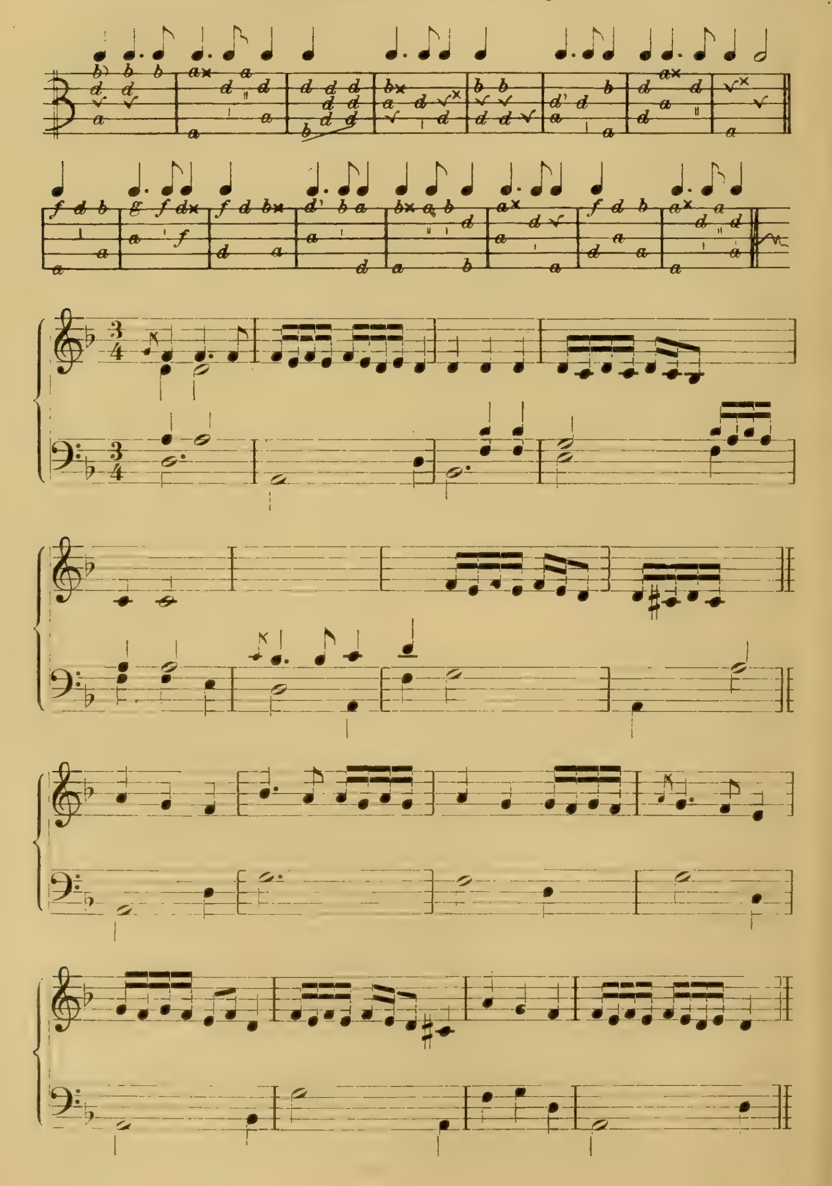
Bransle de Poictou.



Für die fünfchörige Guitarre erweitert sich das Liniensystem auf fünf Linien. Denkmäler sind nicht reich gesät. Dadurch erhält das Berliner Manuskript, welches sich 1652 der Hessen-Casselsche Gesandte in Paris Johann Caspar von Döremberg angelegt hat, besonderen Wert. Um zu zeigen, daß damals das

Stimmenspiel immerhin noch reich entwickelt war, möge daraus eine Sarabande von Bellony hier ihren Platz finden:

Sarrabande de Bellony.



Von gedruckten Sammlungen sei besonders auf jene von Adrien Le Roy und Ballard, Grenerin, Kremberg, Gougelet und M. de Lagarde verwiesen.

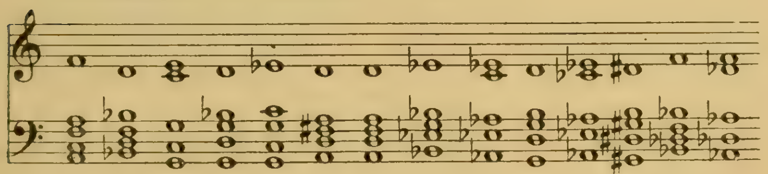
Allgemein können wir im 17. Jahrhundert ein starkes Überhandnehmen des Griffspiels auf der Guitarre beobachten. Dieselben Akkorde kehren immer und immer wieder. Sie stets in ihren Einzeltönen zu notieren wurde als zeitraubend und unübersichtlich empfunden. Nach der Aufstellung einer Art Kurzschrift richtete sich das Streben der Guitarristen.

Zwei Methoden kamen auf: die italienische, die zur Bezeichnung der Akkorde Buchstaben verwendet, und die spanische[1], die sich zum gleichen Zwecke der Zahlen bedient.

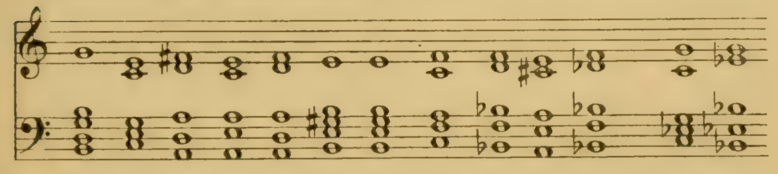
Was erstere angeht, so trat 1606 Girolamo Montesardo in seiner »Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola senza numeri e note« mit seinem »Alphabet«, einer Art Selbstunterrichtsmethode, hervor, in dem die einzelnen Buchstaben ganze Griffe vertreten. Zur Erklärung zog er die italienische Notation heran. Sein Alphabet ist dieses:

A B C D E F + G H I K L M

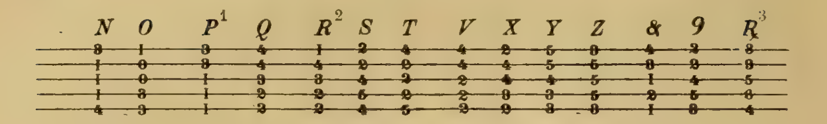
Übertragung bei der Stimmung *G c f a d'*.



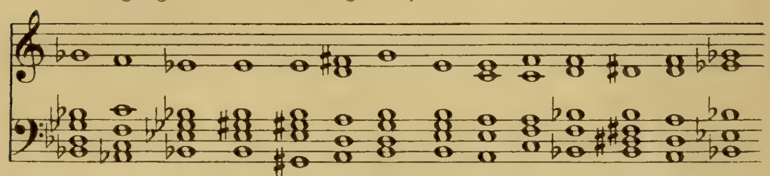
Übertragung bei der Stimmung *A d g h e'*.



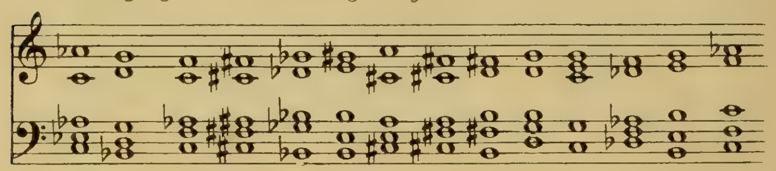
[1] Pablo Minguet unterscheidet in seiner »Academia Musical de los instrumentos« (Madrid, Joaquin Ibarra, 1752) noch zwischen einem »*estilo Castellano*« und einem »*estilo Catalano*«.



Übertragung bei der Stimmung *G c f a d'*.



Übertragung bei der Stimmung *A d g h e'*.



Dieses »Abecedario« gewann allgemeine Bedeutung, wenn sich auch in der Folge mannigfache Veränderungen und Erweiterungen feststellen lassen. Fast durchgängig erhält der Griff A bei der Stimmung *A d g h e'* die Bedeutung *H d g d' g'* und der Griff L die Bedeutung *c es g es' g'*. Bei Giovanni Stefani (Canzonette 1621) weichen die Akkorde R = *H fis h dis' fis'* und S = *H c gis c' gis'* ab; die gleichen Zusammenklänge finden wir bei Steffano Landi 1637. Busatti (1644) führt den Akkord ℞ in der Bedeutung *c f c' f' a'* ein.

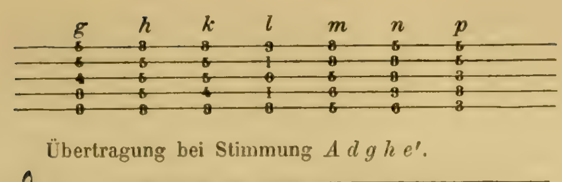
Bei Benedetto Sanseverino (1622) tritt der Griff B[9] (= Bus) *H dis gis dis' gis'* hinzu. Daneben kommen bei ihm eine Reihe mit kleinen Buchstaben bezeichneter Akkorde vor:

---

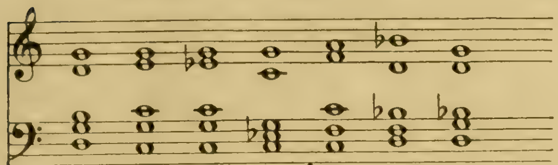
[1] Bei Millioni et Monte »Il facil modo« zweite Zahl von oben irrtümlich 1.

[2] In der Vorlage heißt die obere Zahl 2; ebenso auch bei Millioni et Monte und Busatti.

[3] Daß wir es in den letzten drei Zeichen mit konventionellen Abkürzungen der Paläographie zu tun haben, ist zweifellos, wird aber dadurch evident, daß Giovanni Pietro Ricci in seiner »Scuola d'intavolatura vom Jahre 1677 das Zeichen 9 als con auflöst.

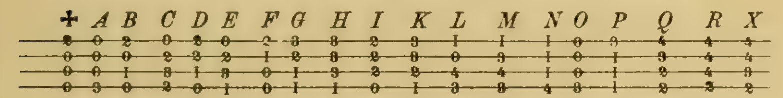


Übertragung bei Stimmung *A d g h e'*.

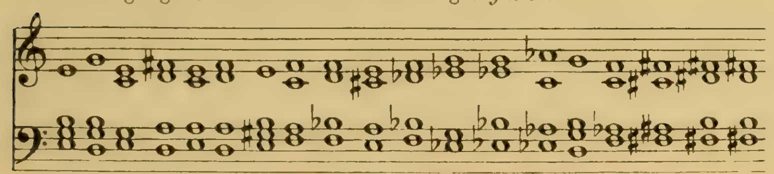


Bedeutend ist die Erweiterung des Akkord-Materials bei Pietro Millioni, der übrigens in seiner »Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola« 1635 auch für die vierchörige *Chitarra Italiana* (*Chitarrino*) ein Alphabet mitteilt, das hier kurz aufgeführt sei:

Alphabet für Chitarrino oder Chitarra Italiana.



Übertragung bei Annahme der Stimmung *d g h e'*.

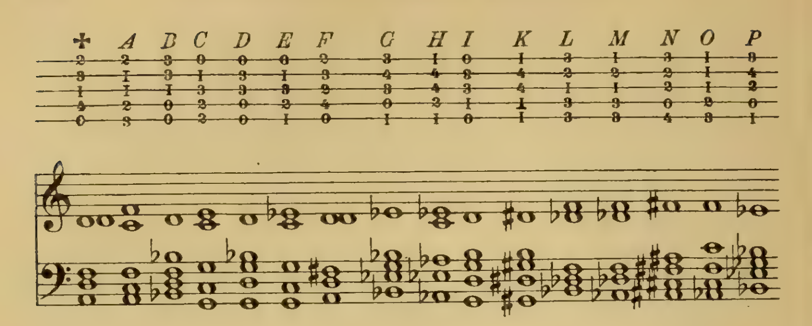


Was die fünfchörige Guitarre angeht, so führt er in seiner gemeinsam mit Lodovico Monte herausgegebenen Schrift »Vero e facil modo d'imparare sonare et accordare da se medesimo la Chitarra Spagnuola« (Venetia) neben dem »Alfabeto ordinario«, welches mit einigen Modifikationen[1] jenem Montesardo's entspricht, noch ein »Alfabeto straordinario nuouamente inuentato« auf, das das alte Akkordmaterial nur in einer andern Stimmung (*G H e b d'*)[2] aufzeichnet:
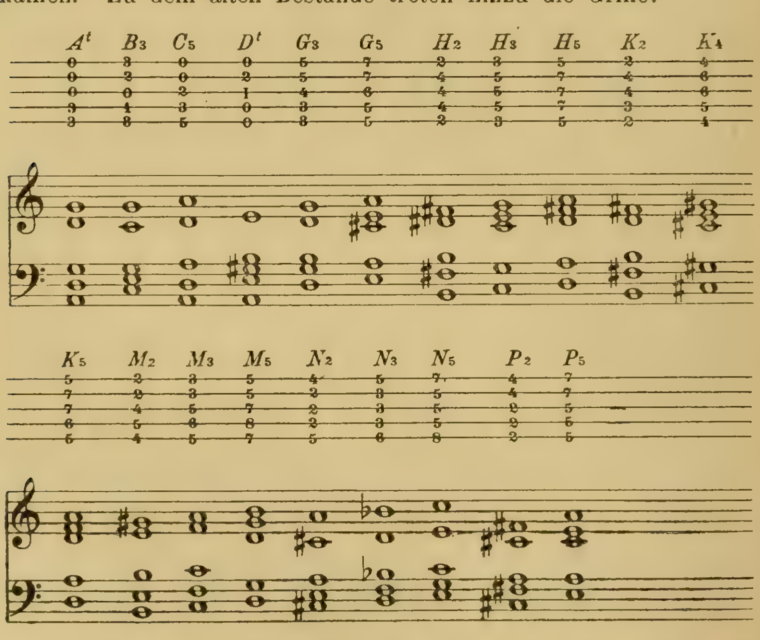
---

[1] Ich erinnere an die Veränderung der Griffe A (*H d g d' g'*), L (*c es g es' g'*), N (*c es as es' as'*) und an das Fehlen von S, T, Y, Z & 9 ℟.

[2] Die Stimmung der Sangsaite ist im Druck falsch angegeben: *La prima si deue accordare con la seconda tastata al terzo tasto a voce aguale.* Es muß heißen: *al quarto tasto a voce eguale.*



Bei weitem reicher ist Millioni's Akkordmaterial in den vier »Libri d'Intavolatura«, welche 1627 in vierter Ausgabe herauskamen. Zu dem alten Bestande treten hinzu die Griffe:

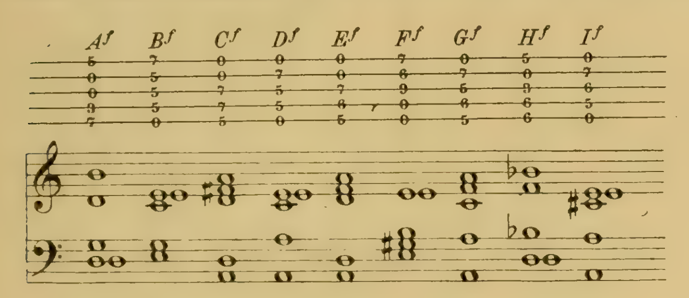


Die mit *t* bezeichneten Griffe sind sogenannte »lettere tagliate«. G. P. Ricci gibt folgende Definition: »*Si chiamano lettere tagliate, poiche si lascia di tasteggiare vna corda come per esempio:*

> A^t *la quinta va vota* (gegenüber dem Griffe *A*)
> C^t *la prima va vota*
> D^t *la seconda va vota*
> E^t *la prima va vota.*«

Die übrigen Griffe sind, abgesehen von den beiden ersten (B_3 und C_5), deren Zahlen auf die Bundveränderungen der ersten Saite hinweisen, transponierte Akkorde, Griffe, die in einer andern Position ausgeführt werden. Bezeichnet z. B. G einen Griff in der ersten Position, so ist derselbe Akkord in der dritten Position G_3 drei weniger eins, d. h. zwei Halbtöne höher zu spielen. Allgemein ausgedrückt ist der Griff X^n gegenüber dem Griff X um $(n-1)$ Halbtöne erhöht worden. Diese Lehre von der Transposition ganzer Akkorde finden wir bei Caliginoso, Carbonchi, Ricci, Sanz und vielen andern.

Hinzu treten schließlich bei Millioni noch die »lettere false«:



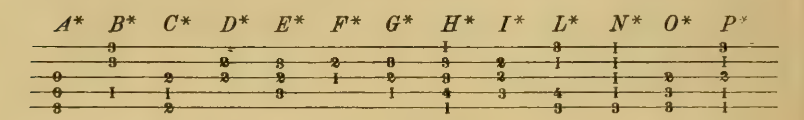
Eine weitere starke Vermehrung der Griffmöglichkeiten erwächst aus dem »Alfabetto dissonante« des Caliginoso. Nach Gaspar Sanz verbirgt sich unter dem Pseudonym des »Academico caliginoso« ein gewisser Foscarini. Von den beiden Werken, die in Berlin und Warschau erhalten sind, trägt das jüngere das Datum Macerata 1626, so daß also das »alfabetto dissonante« etwa um die Zeit 1630 aufkam. Es umfaßt folgende Griffe[1]:

a A^+ B^+ C^+ D^+ E^+ F^+ G^+ H^+ I^+ K^+ L^+ M^+ N^+ P^+
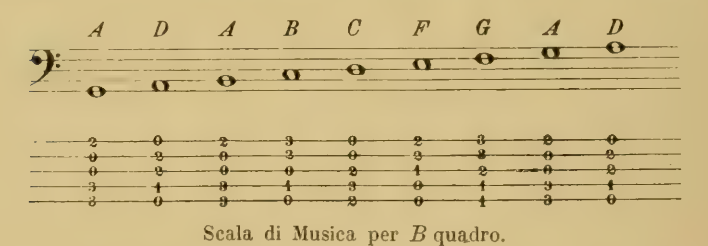
[1] Die Punkte neben den Zahlen bezeichnen den Fingersatz. In der von den Lauten her bekannten Weise steht • für den Zeigefinger, : für den Mittelfinger, ∴ für den Ringfinger und :: für den kleinen Finger.

Hier stehen wir zugleich einer Vereinfachung der Aufzeichnung gegenüber. Alle unbezeichneten Linien lassen die leeren Saiten mitklingen. Es ist dies eine Praxis, die innerhalb der Guitarrenmusik mehrfach zu beobachten ist.

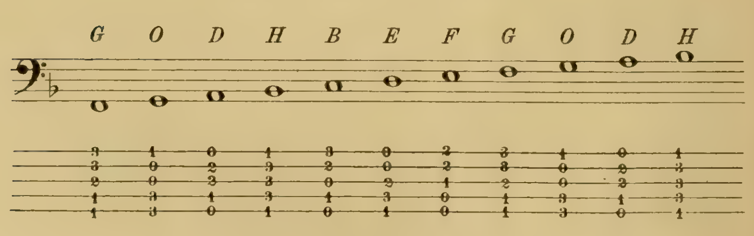
Nicht unwesentlich von Caliginoso weicht das »Alfabeto falso« ab, welches die anonym bei Giacomo Monti 1646 in Bologna erschienene »Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia« darbietet:



Das Alphabet wird bei einigen Guitarristen wie bei Fra Carlo Milanuzzi in seinen »Scherzi« aus den Jahren 1622 und 1625 sowie bei Busatti in seinem »Settimo Libro d'ariette« 1644 zum Aufbau der »Scalla di Musica per B quadro et per B molle« verwendet:



Scala di Musica per *B* quadro.
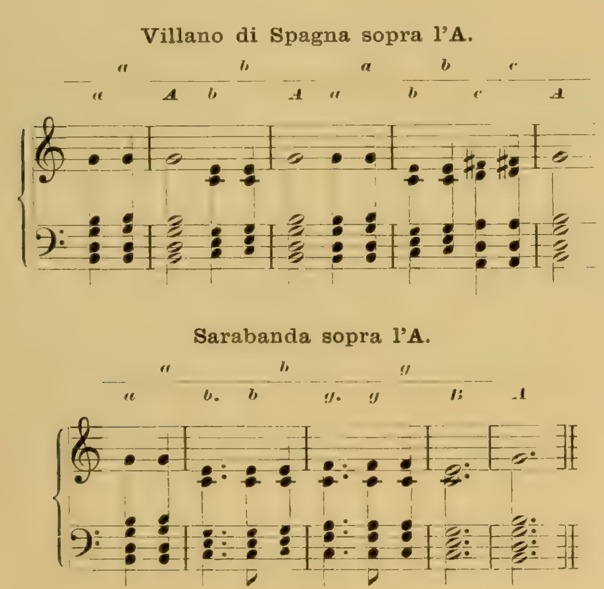


Scala di Musica per *B* molle.

Nach dieser kurzen Übersicht über die Verwendung der Buchstaben zur Bezeichnung von Akkorden kehren wir zur »Nuova Inventione« des Montesardo zurück. Die Aufzeichnung seiner Griffe gruppierte sich um eine Horizontallinie. Sollten die Akkorde von unten nach oben angeschlagen werden, so setzte er den Griffbuchstaben unter diese Linie; war der entgegengesetzte Anschlag beabsichtigt, so erhielt der Buchstabe über der Linie seinen Platz.

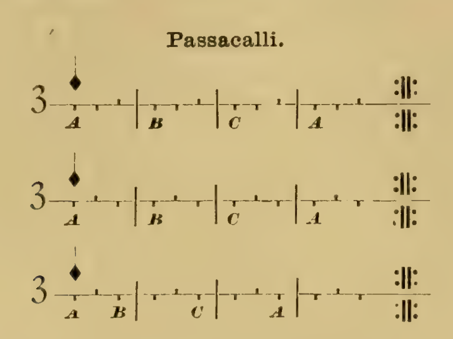
Im ersteren Falle sprach er vom »*colpo da sù in giù*«, da bei der Guitarre in Spielstellung die tiefste Saite oben lag, in letzterem Falle vom »*colpo da giù in sù*«. Diese Art des Griffspiels, das sogenannte »*rasgado*«, ist bei der Übertragung äußerlich durch die cauda zu charakterisieren, deren Richtung zum Notenkopf die Richtung des Schlages anzeigen möge.

Zur Darstellung des Rhythmus führte Montesardo die Unterscheidung von großen und kleinen Buchstaben ein, wobei der kleine Buchstabe den halben Wert des großen hatte. Ein Punkt neben einem Buchstaben verlängerte seinen Wert um die Hälfte, die von dem Werte des nächsten Buchstaben in Abzug gebracht wurde, z. B.:



Diese Darstellung des Rhythmus fand keinen Anklang, ebensowenig die Charakterisierung des Anschlags durch die Stellung der Buchstaben zur Linie. Dafür wurde vielmehr ein Strichchen eingeführt, das nach Art der kleineren Pausen an der Linie hängt oder auf ihr steht. Für den Anschlag eines Akkordes vom tiefsten zum höchsten Tone tritt ein ⊤ und für die entgegengesetzte Bewegung ⊥. Wie oft sich auch dieser Strich finden mag, so oft wird der durch den beistehenden Buchstaben bezeichnete Schlag von oben oder unten her wiederholt. Benedetto Sanseverino betont, daß jeder Schlag den Wert einer semiminima haben solle,
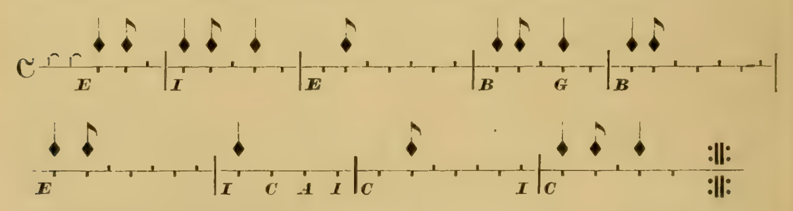
und gibt auch Beispiele, deren rhythmische Bezeichnung ganz dieser Generalregel entspricht:



Daneben finden sich aber andere Beispiele, die aufs deutlichste eine verschiedene rhythmische Behandlung der colpi dartun, so wenn Sanseverino einen »Passacallo« folgendermaßen aufzeichnet:



oder eine »Pauaniglia sopra l'E« auf diese Weise notiert:



Deutlich ersehen wir aus diesen wie aus andern Aufzeichnungen, daß die Stellung der Anschlagsstriche zueinander rhythmische Beziehungen offenbaren soll, wenn ja auch das alte Prinzip zu beobachten ist, daß die Geltung eines rhythmischen Zeichens bis zur Auslösung durch ein abweichendes neues währt. Ein paar Beispiele aus Gaspar Sanz' »Instruccion de Musica sobre la guitarra española« (Zaragoça 1697) mögen sprechen:

Rugero.

Baile de Mantua.

Saltaren.

La Tarantela.

Aus einer Españoleta.

Auch ein Beispiel aus der 1646 anonym in Bologna erschienenen »Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia« sei noch hinzugenommen; obwohl es keine rhythmischen Zeichen aufweist, läßt es doch Schlüsse für die rhythmische Gliederung zu:

Pauaniglia sopra *D.*

Nach diesen und ähnlichen Sätzen dürften im $^4/_4$-Takte folgende Rhythmen zweifellos feststehen:

= bald , bald =

Für den dreiteiligen Takt erscheinen folgende rhythmische Darstellungen im allgemeinen gesichert:

nach Caliginoso =

Ein Punkt neben einem Strich verlängert dessen rhythmischen Wert auf Kosten des folgenden (Montesardo, Ricci u. a.).

Diese Rhythmik erweist sich nicht immer als durchaus stichhaltig gegenüber jenen Denkmälern, deren Rhythmus allein aus der Stellung der Anschlagsstriche zu entwickeln ist. Oft heißt es zur Feststellung desselben aufmerksam den Wechsel der »colpi« verfolgen. Ein treffliches Hilfsmittel zur Bestimmung der rhythmischen Folgen ist häufig ein Punkt neben dem zur Linie aufsteigenden Strich; er bezeichnet die schwere Taktzeit.

Lassen wir einmal eine Reihe von Denkmälern, die an einer fortlaufenden Linie notiert sind, an uns vorüberziehen. Ein Beispiel aus Foriano Pico's »Nuova Scelta di Sonate« (1628) zeige uns die Tabulatur im Dienste des Choralgesangs:

53

Sancta Maria A C A† I M3 G M3 N3 CI A I
Ora pro nob. I I I I I I I.

Sancta Dei A I C A† I M3 H3 I G M3 N3 CI A I
Ora pro nob. I I I I I I I.

San. Virg Virg A I C A† I M3 H3 I G M3 N3 CI A I
Ora pro nob. I I I I. I I I I.

Sancte Mich. A M3 H3 I G M3 N3 CI A I
Ora pro nob. I I I I. I I I.

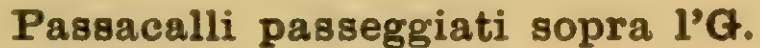
Sancte A N3 M3 H3 I G M3 N3 CI A I
Stephane. I I I I I I I.

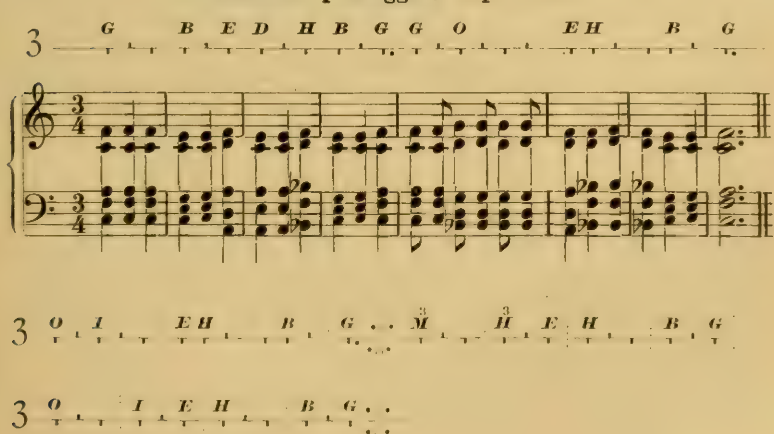
Omn. San. Mar. A! C A†! M3 H3! G B! G B C! A!
Orate pro nob. I I I I I I I. D3

Foriano Pico, Nuova Scelta di Sonate per la Chitarra Spagnola. Francesco Pari 1628. Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.
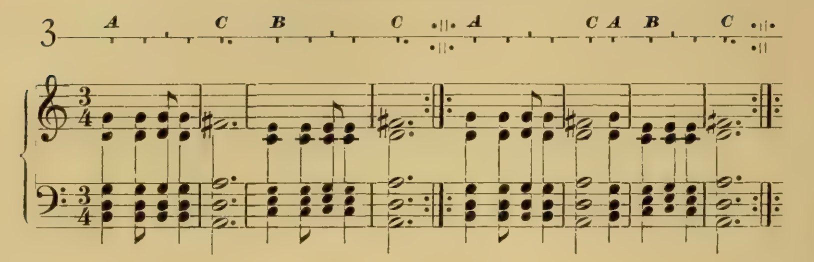
Unvergleichlich interessanter sind die Beispiele aus dem Bereiche der gemessenen Musik. Vor allem ziehen hier die Kompositionen im dreiteiligen Takt unser Interesse auf sich. Aus dem zweiten Buche der Tabulatur für spanische Guitarre von Caliginoso (Foscarini) seien einige mitgeteilt:

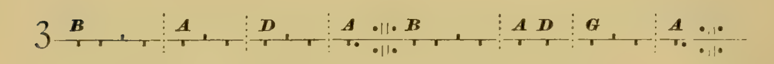
Passacalli passeggiati sopra l'G.





Chiacone diuerse.
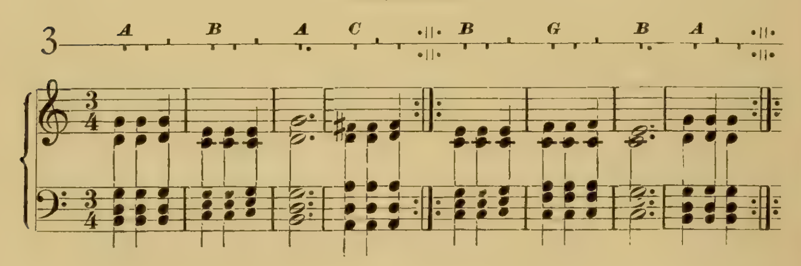




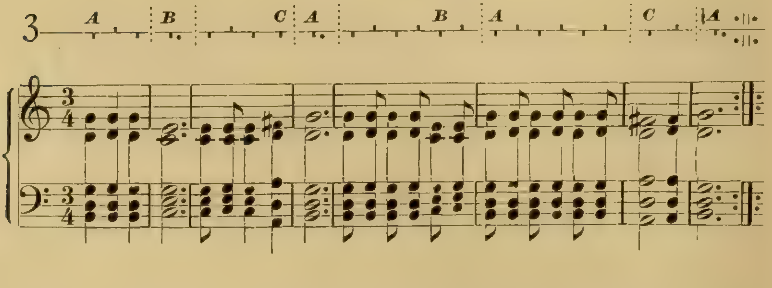
3 G B E H B M H E O E B

3 I F V F I F C V F

Zarabanda.



Vilan de spagna.



3 B G B A B G B A B

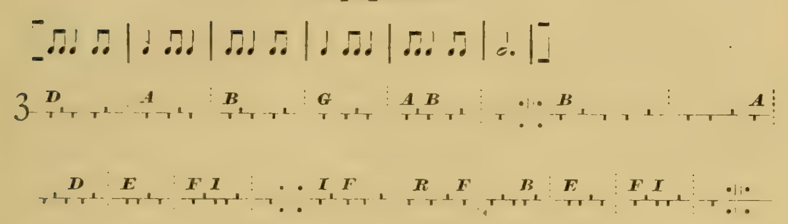
Folias sopra L.

3 L A L H M H L A L

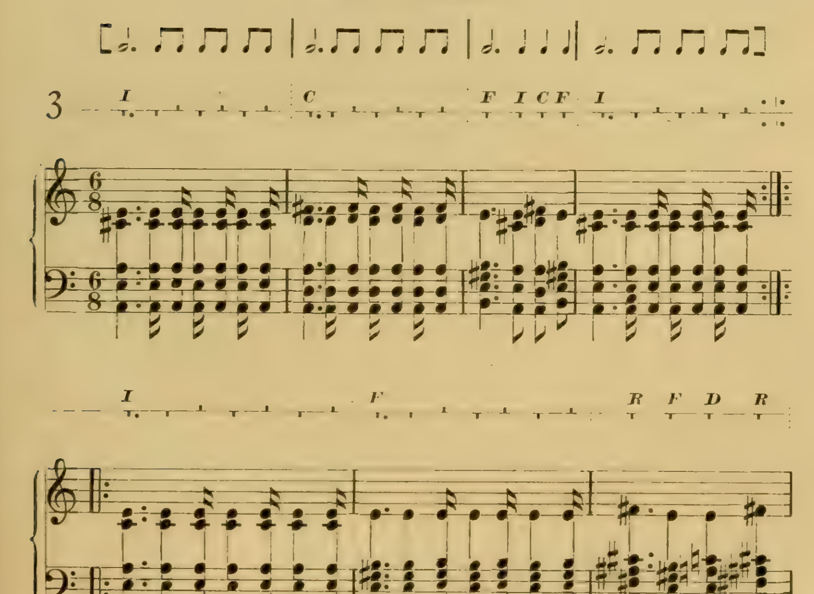
A L H P N A L P
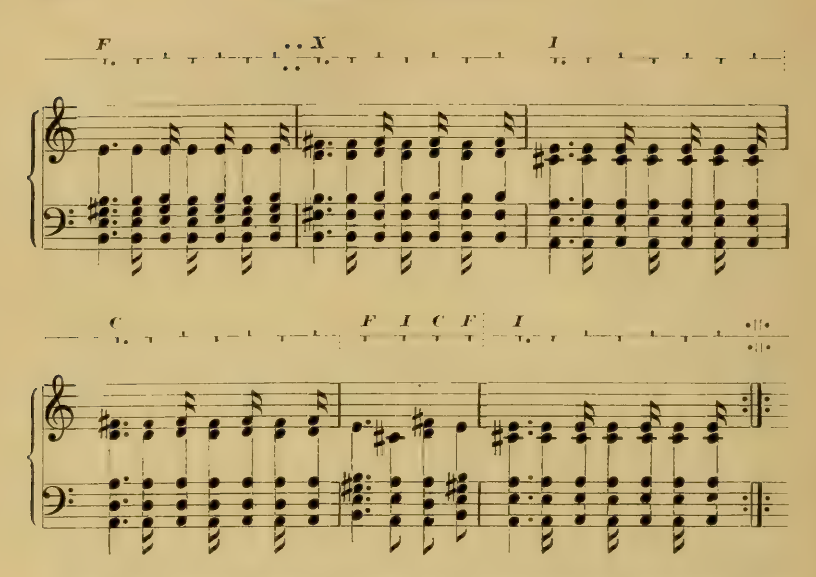
A B M N P N A B

Spagnoletta.



Tenor di Napoli.





Bei den geradteiligen Takten wird vornehmlich zwischen dem Schlage ┬ als Viertel und ┬┴ als zwei Achtel unterschieden. Ein paar Beispiele aus dem zweiten Buche der Tabulatur des Caliginoso mögen wieder diese Tatsache erhärten.

Aria di Firenze passeggiata.

3 G B E D H B G M H E D

H B G N M P E

M G H G B G E M L C A

O B G D H H M E M B E D H B

G E M B E D H B G

Gagliarde de pass' e mezzi per B. m.

3 E B E O G A

B E O I C

Gagliarda passeggiata.

Pass'e mezzi per b quadro.

Pass'e mezzi per B quadro.

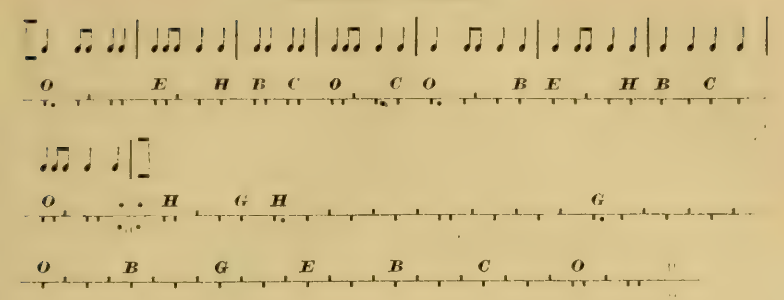
Pass'e mezzo per b quadro.

L'Academico Caliginoso detto il Furioso, Intavolatura di Chitarra Spagnola. Libro secondo (Macerata 1629).
Warschau, Bibl. der Musikfreunde.

(Zu S. 185.)

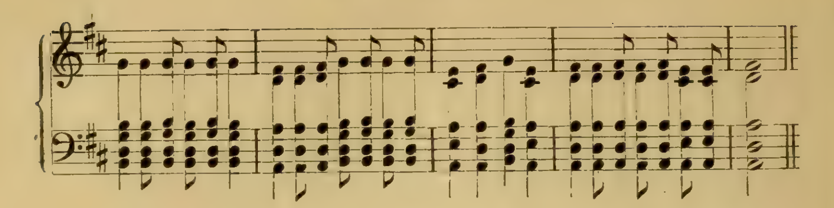


Monache diuerse.



Pass' e mezzo.

(Siehe das Faksimile.)



In vielen Handschriften bekommt aber jeder Griffbuchstabe seine eigene bald gerade, bald geschwungene Horizontallinie, an welcher durch Striche oder Häkchen der Anschlag des Akkordes offenbar gemacht wird. Drei Beispiele mögen die Anwendung erläutern. (Siehe das Faksimile.)

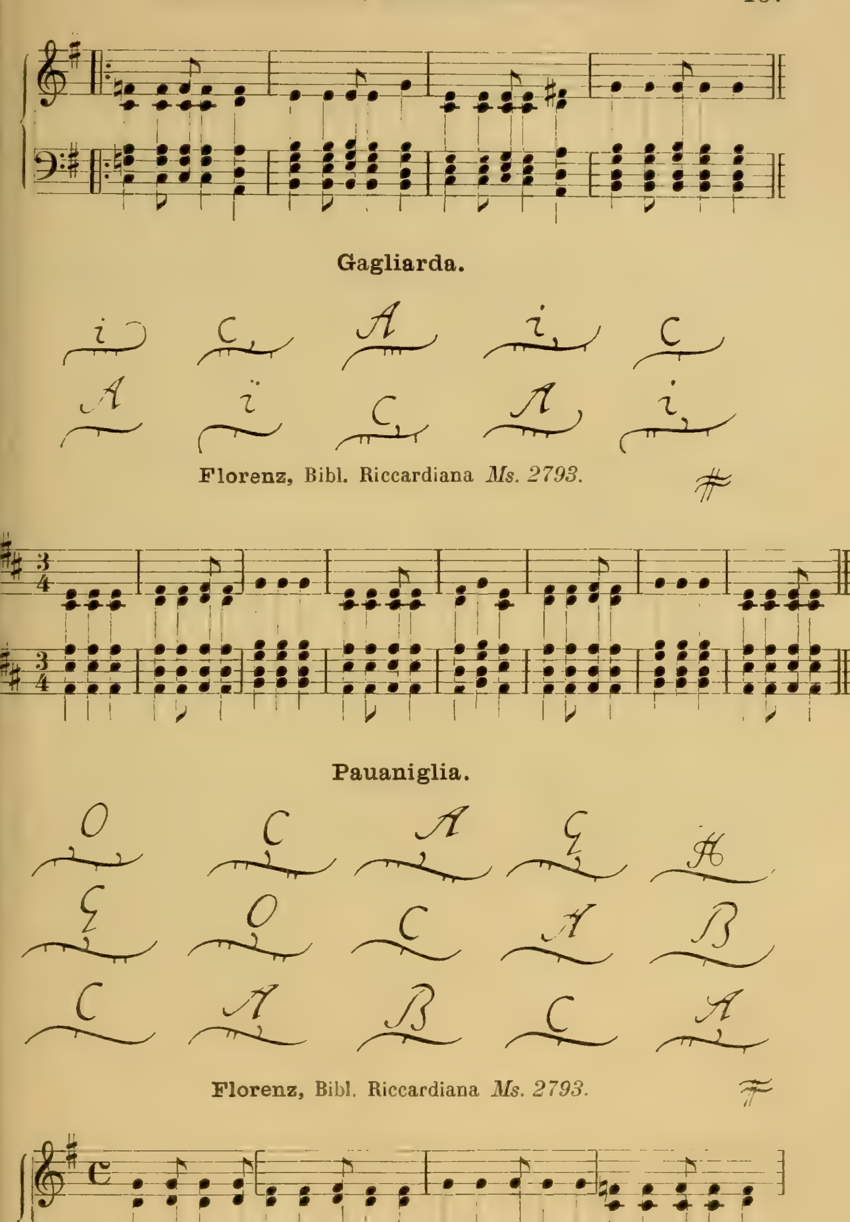
Ballo del Granduca.
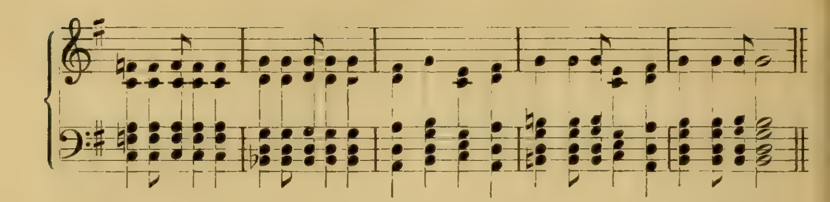
Ballo del granduca

Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 40085.*

(Zu S. 186.)

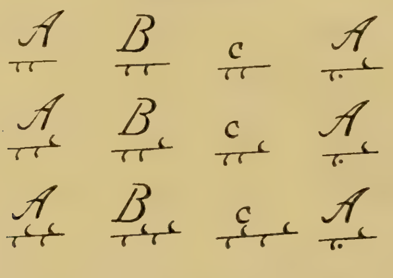


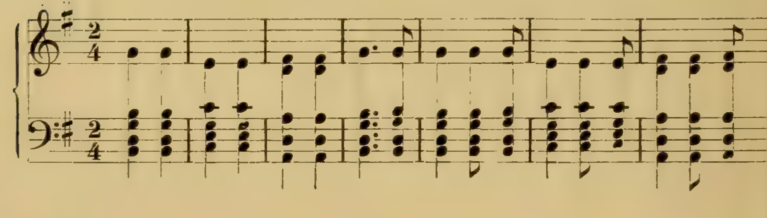

Gagliarda.
Florenz, Bibl. Riccardiana *Ms. 2793.*
Pauaniglia.
Florenz, Bibl. Riccardiana *Ms. 2793.*

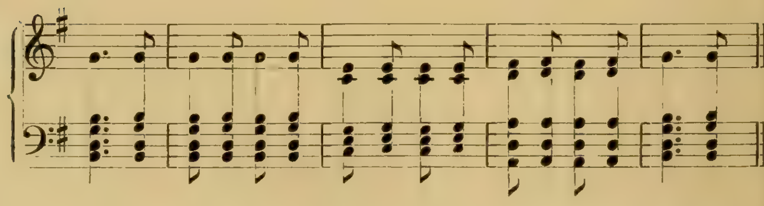


Für die Verwendung des Additions- oder Augmentationspunktes sei noch ein kleines Beispiel aus Florenz Bibl. Naz. Centr. *XIX. 143* beigetragen:

Bergamasca.
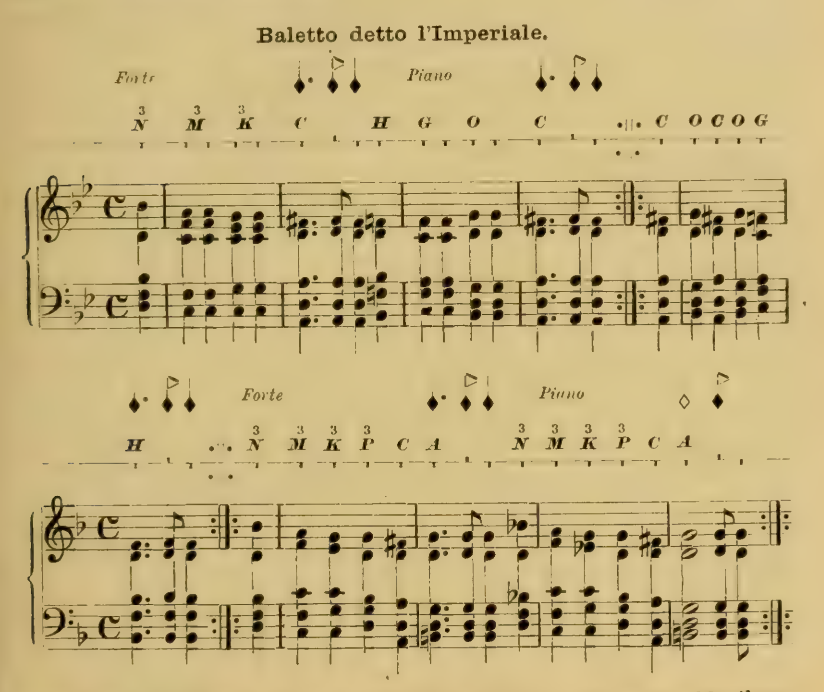






Zum Vergleich sei eine entsprechende Bergamasca Montesardo's mitgeteilt:

A a B c
a B C c A

b G a
B b G A a B

Neben der durch die Stellung der Anschlagsstriche charakterisierten Rhythmik kennt Caliginoso (Foscarini) auch eine solche, die wie bei den Orgel- und Lautentabulaturen durch Figuralnoten über den Griffen zum Ausdruck gelangt. Diese Notenwerte finden sich aber so ungenau gesetzt, daß es zuweilen kaum gelingen will, den rhythmischen Sinn zu erkennen. Ein »Baletto detto l'Imperiale« diene als Beispiel:

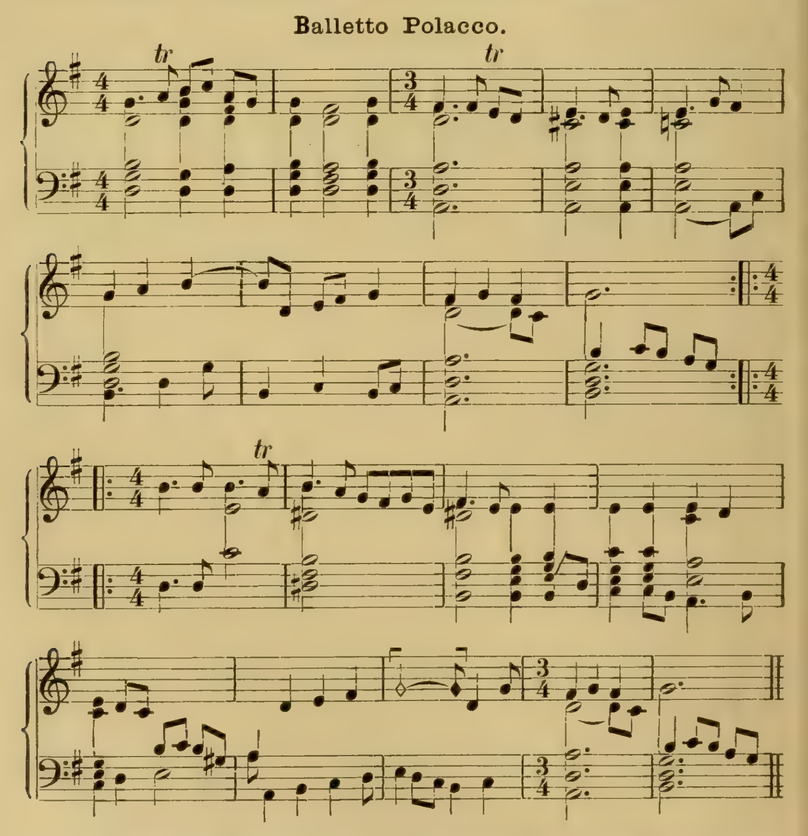


Dieses Griffspiel, dieses *»rasgado«* genügte aber den Musikern nicht; sie suchten es vielmehr mit dem Stimmenspiel (*punteado*) in Verbindung zu bringen. So sagt z. B. Antonio Carbonchi Fiorentino in seinen »Dodici Chitarre spostate« 1643: *»Avvertasi che quando troveranno numeri sotto o a canto alle battute cioè in questa maniera* , *s'intendono che vanno fatte sopra il cantino et i numeri che sono di sopra si fanno alla corda che è accanto il cantino tenendo fermo la lettera che si fà e facendo detti numeri con il dito piccolo ò dito piu agile sino a l'altra lettera battendole delicatamente«* [1]. Während also der Akkord festgehalten wird,

[1] Vgl. auch die »Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia« (Bologna, Giacomo Monti, 1646).
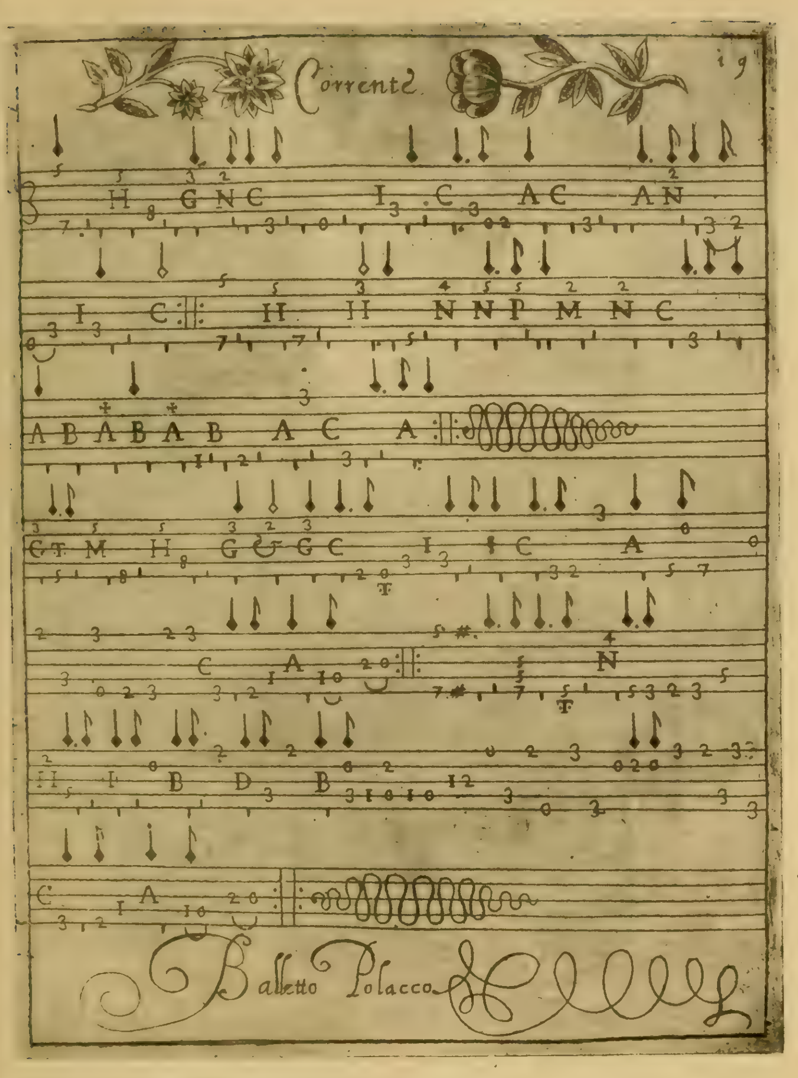
werden die unter den Schlägen stehenden Zahlen von dem kleinen Finger auf der Gesangssaite, die über den Schlägen vermerkten auf der ihr benachbarten Saite feinfühlig zur Ausführung gebracht. Aber über die hier geschilderte Praxis geht das künstlerische Guitarrenspiel weit hinaus und stellt eine enge Verbindung zwischen dem Griffspiel (*rasgado*), dargetan durch Alphabet und Schläge, und dem Spiel einzelner Töne (*punteado*), aufgezeichnet nach den Prinzipien der italienischen Lautentabulatur, her. Ein »Balletto Polacco« aus dem »Libro della Chitarra Spagnola« des Caliginoso (Foscarini)[1] möge als Beispiel dienen. (Siehe das Faksimile.)

Balletto Polacco.



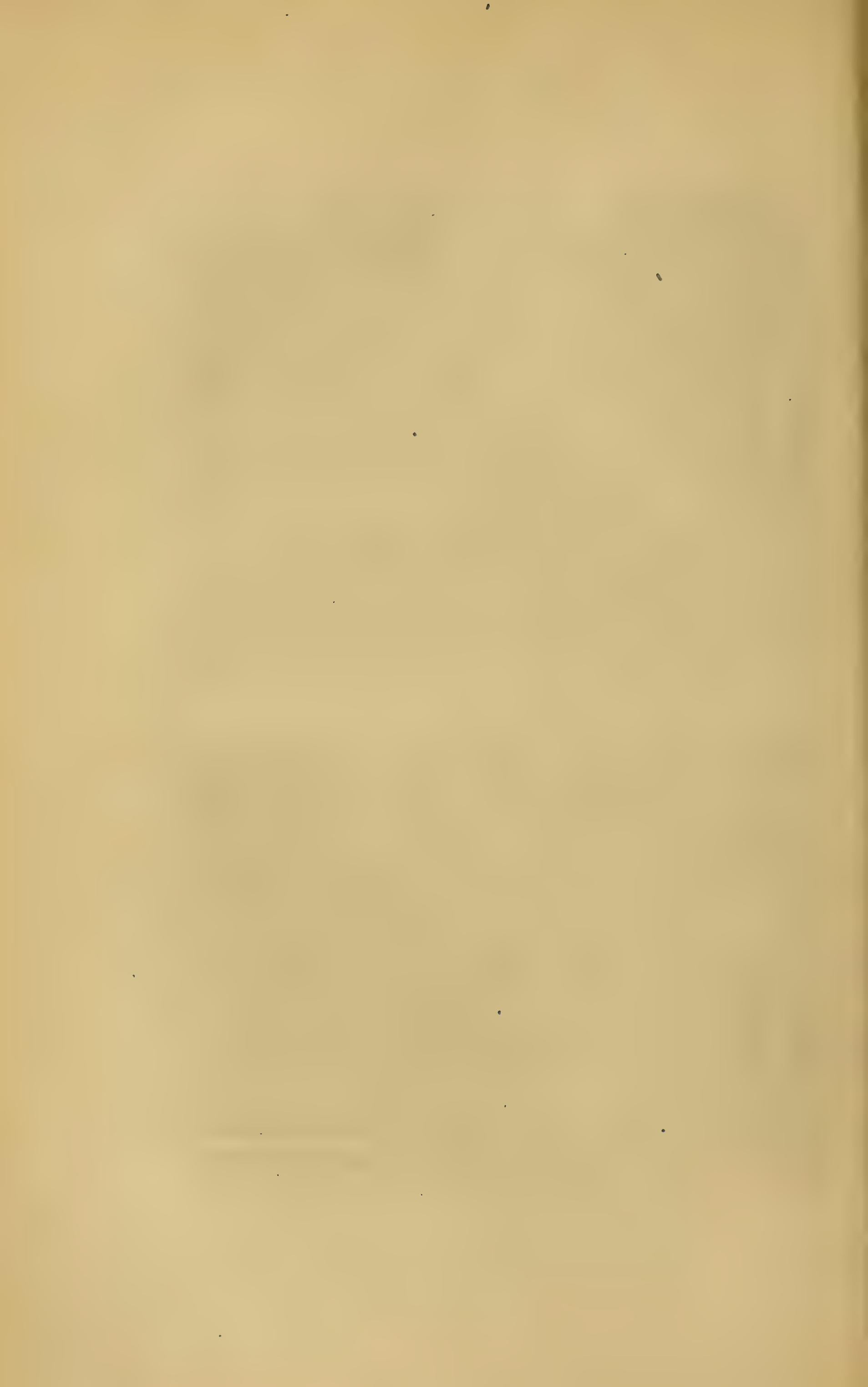
Eine ähnliche Praxis liegt in den »Varii Capricci« Francesco Corbetta's (1643), in den »Armoniosi Concerti« Domenico Pellegrino's (1650), in den »Soavi Concenti« (1659) und den »Novi

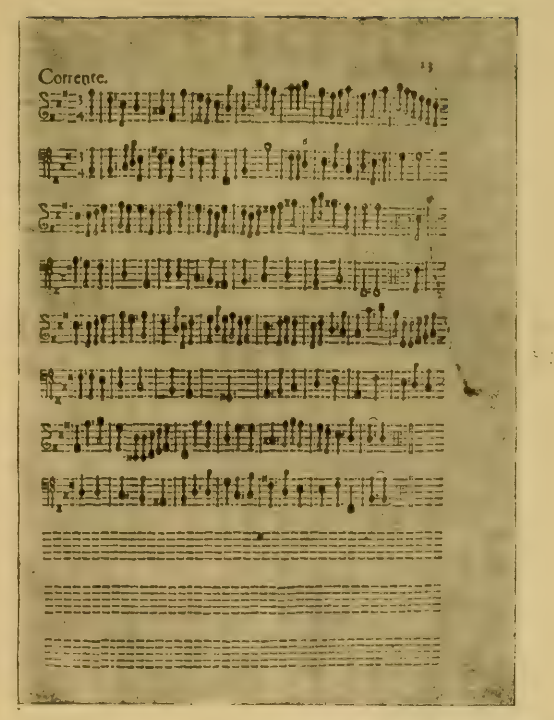
[1] Exemplar in der Kgl. Bibl. Berlin.

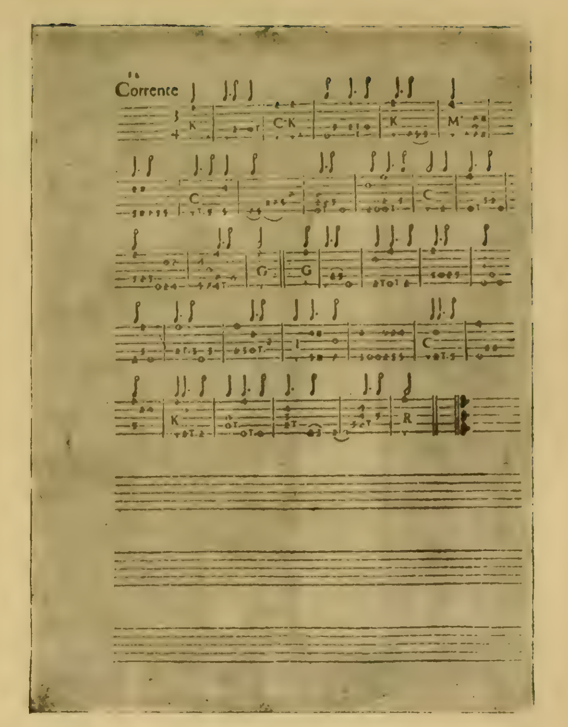


Aus: Caliginoso, Libro della Chitarra Spagnola.
Berlin, Kgl. Bibl.

(Zu S. 190.)



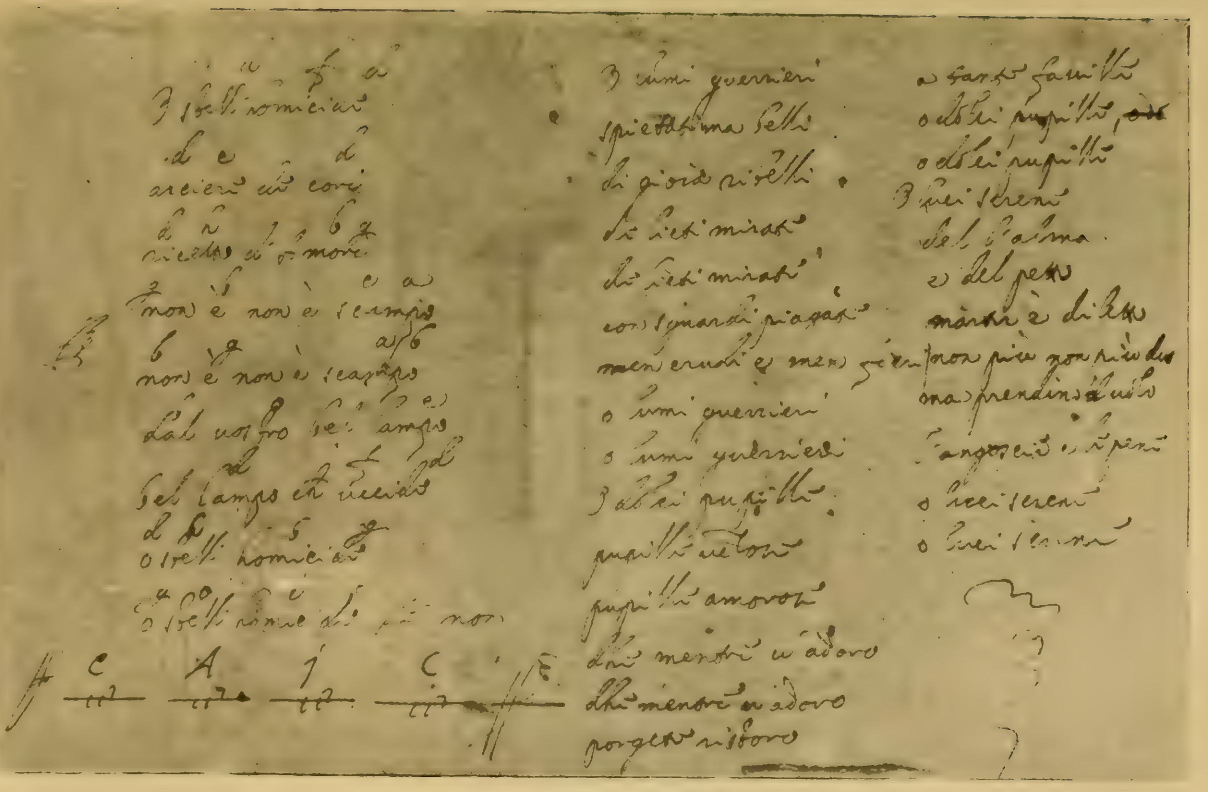




Giov. Bat. Granata, Novi Capricci Armonici op. 5. Bologna 1674.
Berlin, Kgl. Bibl.

(Zu S. 191.)





Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. ms. 40085* Bl. 39r.

(Zu S. 191.)



Capricci armonici musicali« (1674) von Giovanni Battista Granata und in den »Capricci armonici« Ludovico Roncalli's (1692) vor, nicht zu vergessen das für den Generalbaß wichtige Werk »Resumen de Acompañar la Parte con la Guitara« von Santiago de Murcia (1714). (Siehe Faksimile Granata.)

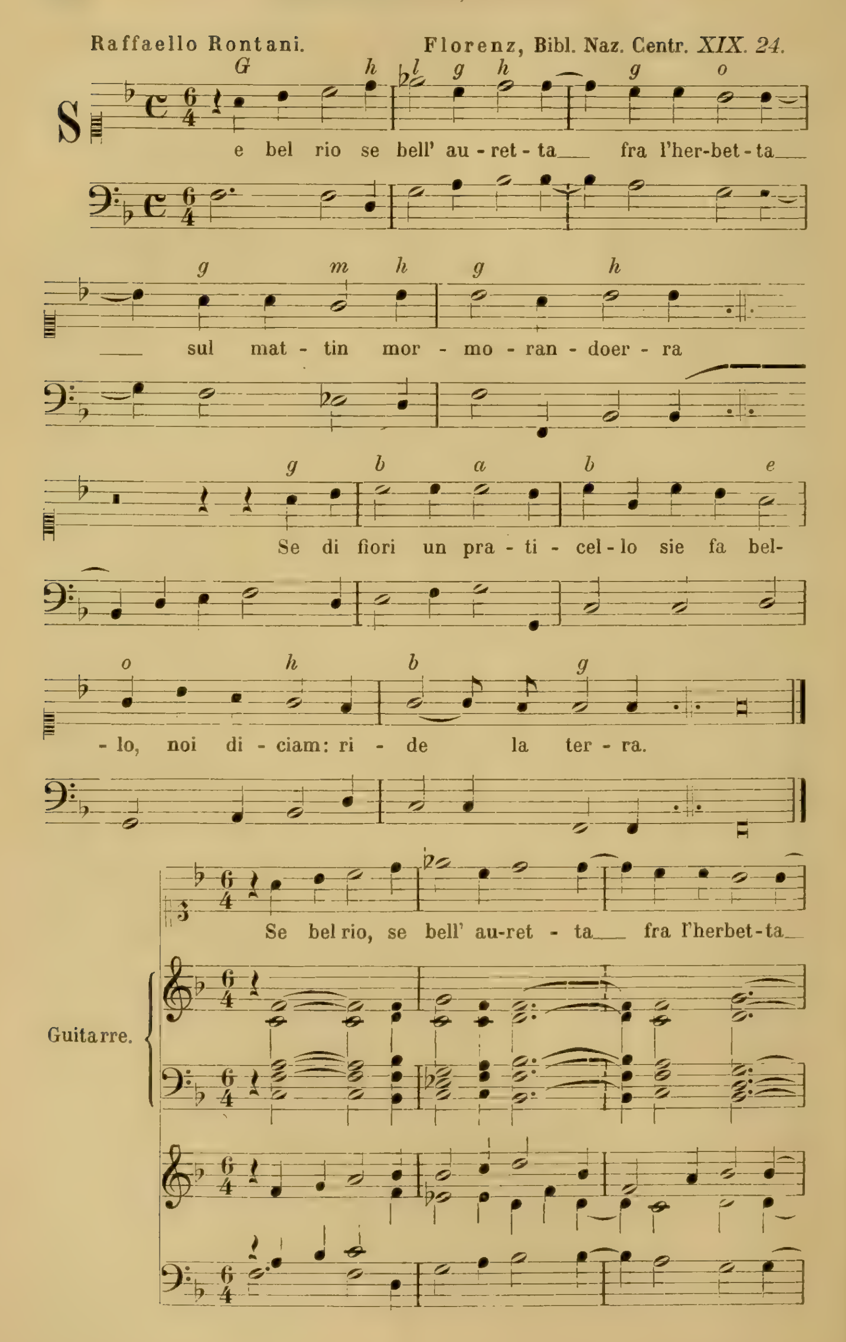
Reiche Verwendung fand die Guitarre als Begleitinstrument zum Gesange. Wir hatten bereits Beispiele kennen gelernt, in denen für die Lieder zur Guitarre eine der Lautenmusik ähnliche Technik und Notation zur Anwendung kam. Es sei nur an Fuenllana erinnert. Aber auch das »Alfabeto« Montesardo's geht mit Texten eine Verbindung ein. Bald sind es große Buchstaben wie in den »Nuove canzonette musicali de diversi auttori« (Venezia, Giacomo Batti, 1659), in den meisten Fällen aber kleine, die in der Bedeutung der großen Verwendung finden. Daß übrigens auch kleine Buchstaben für reine Guitarrenmusik gebraucht wurden, das lehren uns Werke wie der bei Costantini in Perugia erschienene »vero modo per imparare sonare la Chitarriglia spagnuola« oder die Tabulatur der »Adelaida di Savoya Elettrice di Baviera« in der Hofbibliothek München *Ms. 1522.* In Verbindung mit Texten finden sich diese großen oder kleinen Buchstaben teils ohne Hinzufügung einer besonderen Singstimme, teils ist letztere in mensuralen Werten gegeben, wie in den »Varie Musiche« von Raffaello Rontani (1621) oder in den »Vezzosetti fiori« (Roma, Robletti, 1622). Wie in dem ersteren Falle die Ausführungsweise zu denken ist, bleibt fraglich, zumal nur dann und wann ein Griffbuchstabe eingestreut ist. Ist hier vielleicht an melodramatischen Vortrag zu denken? Ein paar Beispiele mögen der Anschauung dienen:

E I E
Bon dì, bella Tessara,
G E F D
Son vegnu quà da vù.
G B H
Credemelo, fia cara,
G B H G
Non posso aspettar più.
G B G B G A B
Se vole far sta tellà, guarde il filo
B H I E O I E
E perdoneme, se 'l fosse sottilo. (»Nuove Canz.« 1659.)

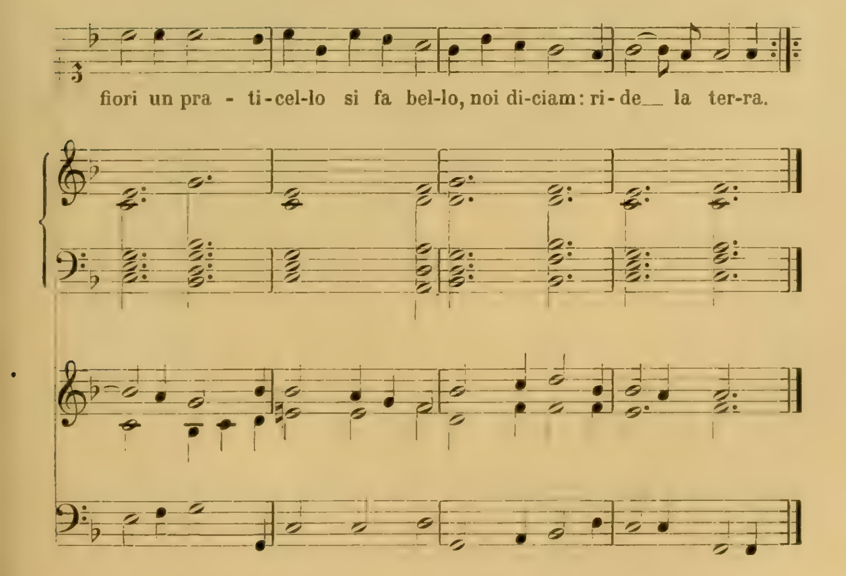
(2. Beispiel siehe Faksimile O stell' homicide.)
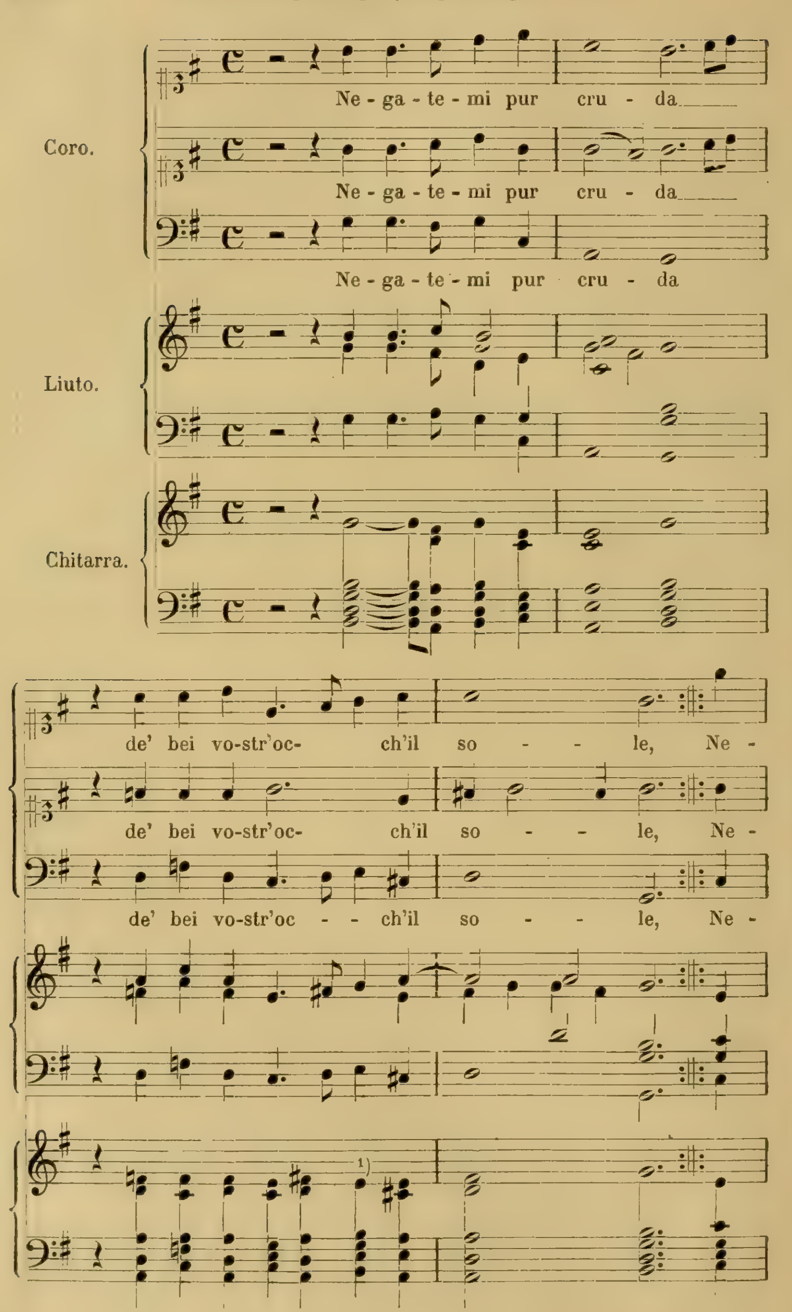
Bei der Verbindung mit gemessenen Tonreihen ist aus ihrer Stellung zu denselben auf den Rhythmus der Griffbuchstaben zu schließen. Als Beispiele wähle ich einen von Raffaello Rontani vertonten Chiabrera'schen Text »Se bel rio« und einen begleiteten Chorsatz »Negate mi« von Hieronymus Kapsberger:

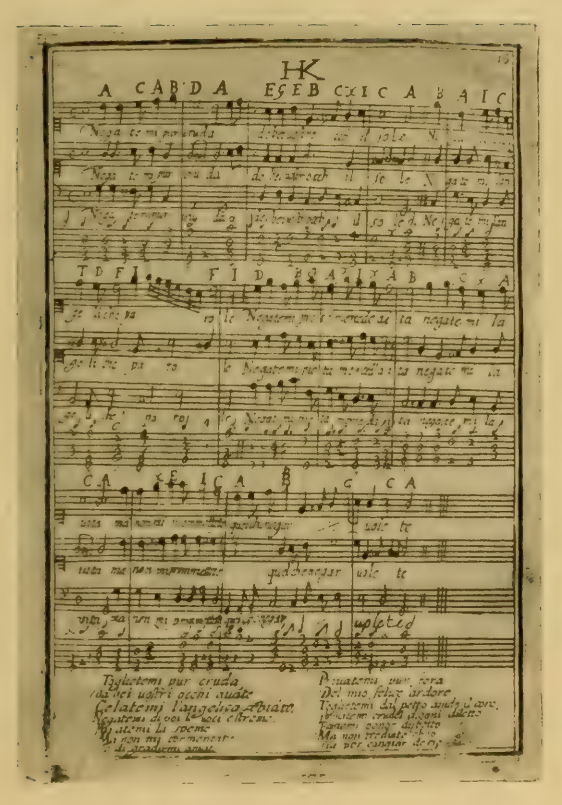
Raffaello Rontani. Florenz, Bibl. Naz. Centr. *XIX. 24.*



__ sul mat-tin mor-mo-ran-doer-ra, Se di
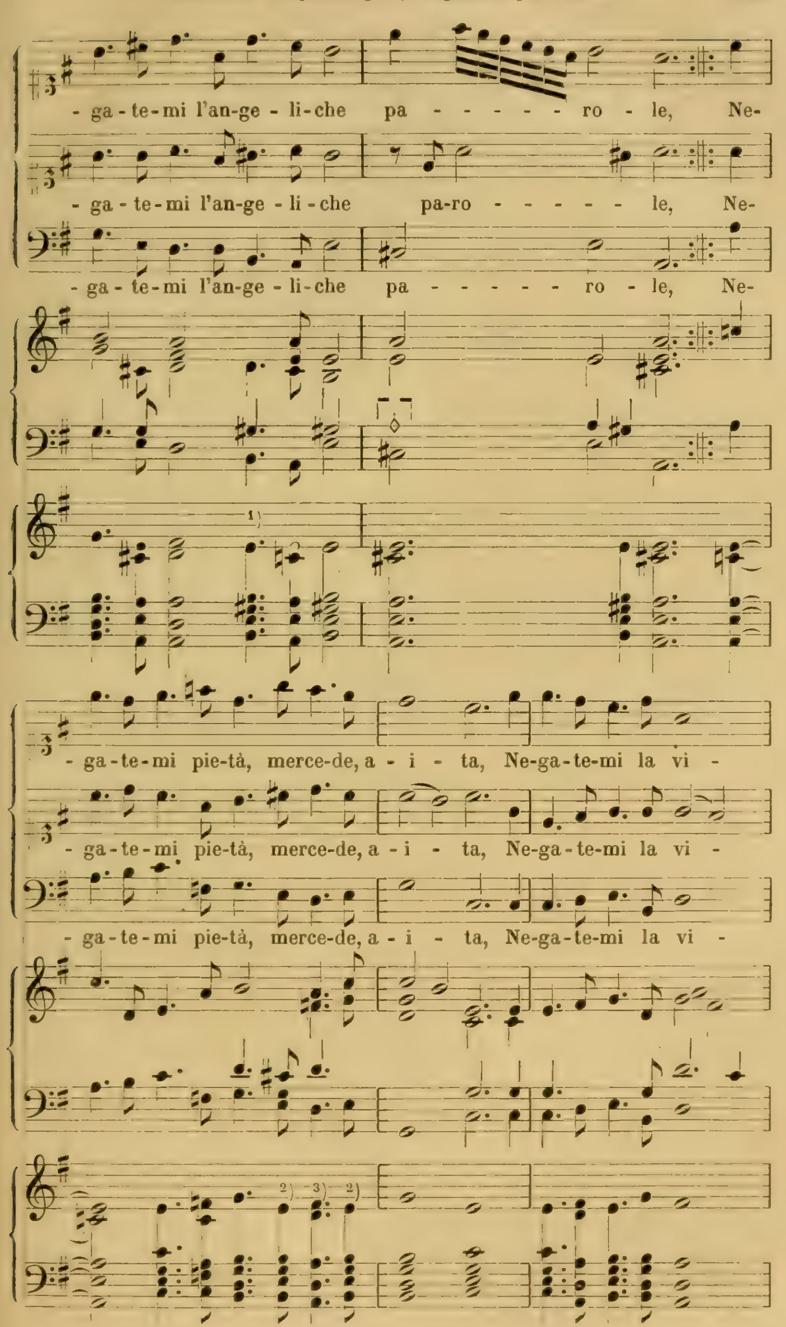



Coro.
Ne - ga - te - mi pur cru - da
Ne - ga - te - mi pur cru - da
Ne - ga - te - mi pur cru - da
Liuto.
Chitarra.
de' bei vo-str'oc- ch'il so - - le, Ne -
de' bei vo-str'oc- ch'il so - - le, Ne -
de' bei vo-str'oc - - ch'il so - - le, Ne -
1)



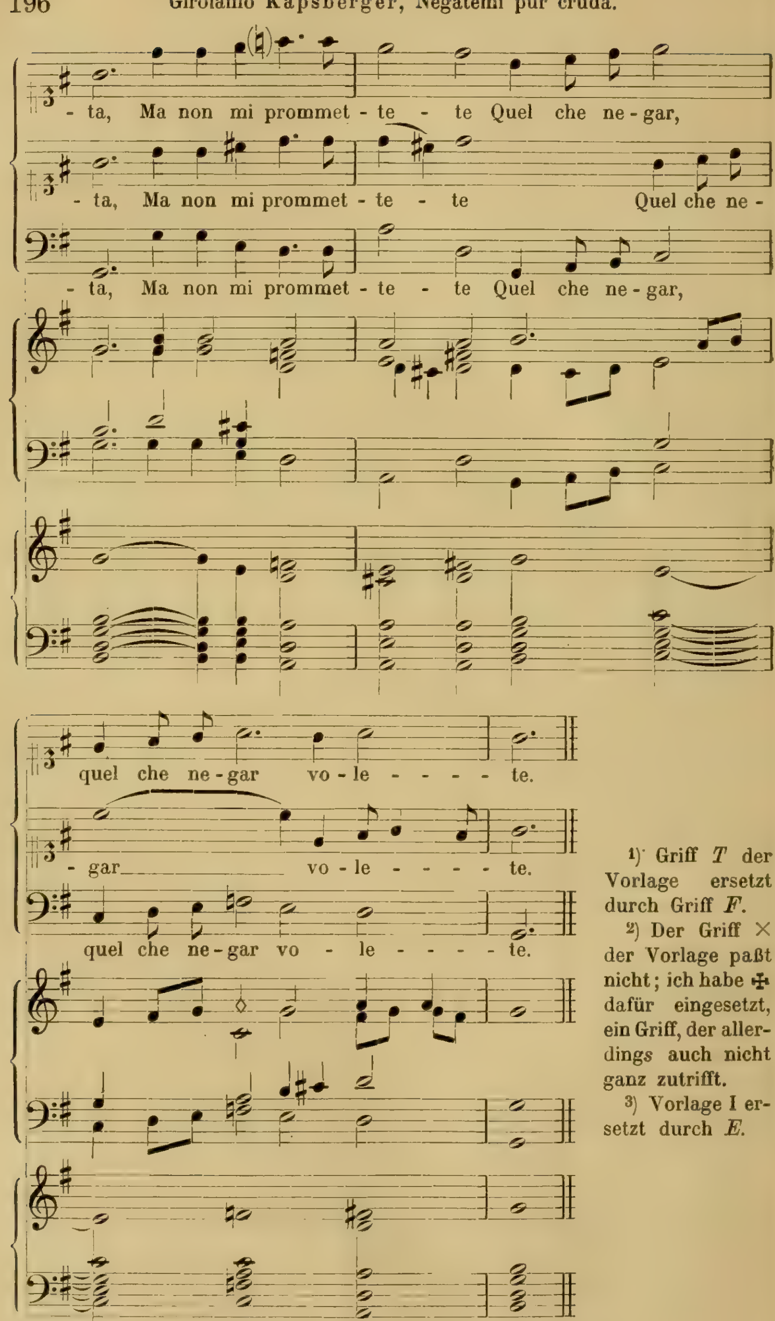
Girolamo Kapsberger, Libro primo di Villanelle (Roma 1610).

(Zu S. 194.)





- ga - te-mi l'an-ge - li-che pa - - - - - - - ro - le, Ne-
- ga - te-mi l'an-ge - li - che pa-ro - - - - - - le, Ne-
- ga - te-mi l'an-ge - li-che pa - - - - - - - ro - le, Ne-
1)
- ga-te-mi pie-tà, merce-de, a - i - ta, Ne-ga-te-mi la vi -
- ga-te-mi pie-tà, merce-de, a - i - ta, Ne-ga-te-mi la vi -
- ga-te-mi pie-tà, merce-de, a - i - ta, Ne-ga-te-mi la vi -
2) 3) 2)



1) Griff *T* der Vorlage ersetzt durch Griff *F*.

2) Der Griff × der Vorlage paßt nicht; ich habe ✠ dafür eingesetzt, ein Griff, der allerdings auch nicht ganz zutrifft.

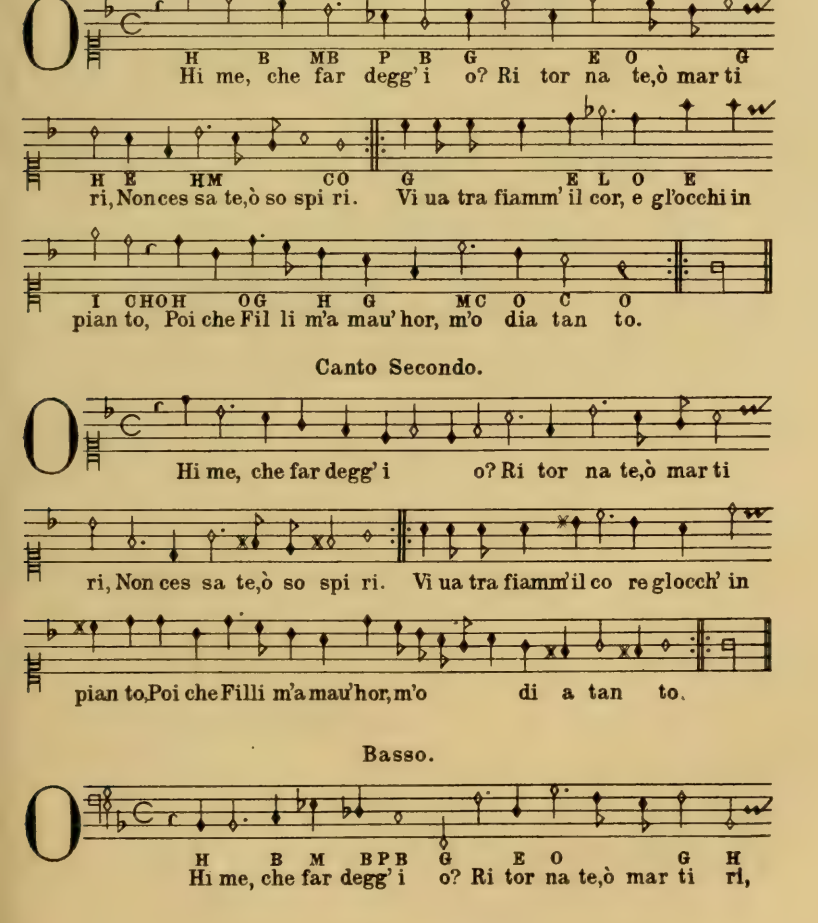
3) Vorlage I ersetzt durch *E*.
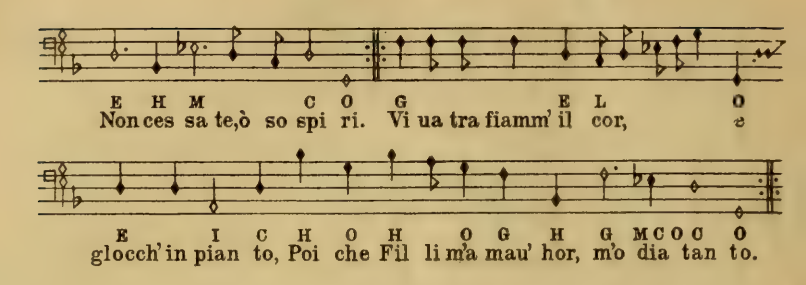
Filli cruda e fallace
De l'amor suo m'ha priuo.
E non moro, e pur viuo.
Date fine, ò martiri, al viuer mio.
Filli non m'ama più, morir vogl'io.

Poiche Filli crudele
Piu non vuol darm'aita,
Che farò di mia vita?
Morte, prenditi tu la vita mia.
Poiche Filli è crudel, siami tu pia.

Quanto poco fui lieto,
O mio breue contento
Fugace più del vento.
Viuano in pianto gl'occhi, e'l cor in foco.
Meglio è mai non gioir, che gioir poco.

Canto Primo.





Paolo d'Aragona, Amorose Querelle. Napoli 1616 Nr. 2.

Canto Primo.

Ohi me! che far degg' i - o? Ri - tor-

Canto Secondo.

Ohi me! che far degg' i - - o? Ri -

Basso.
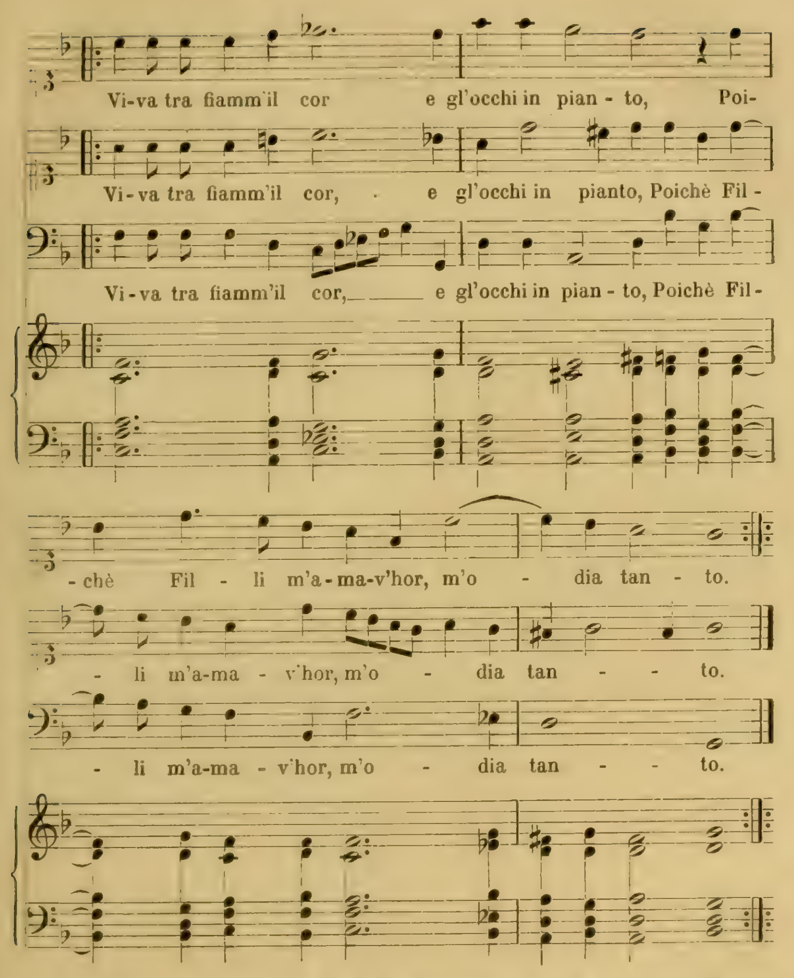
Ohi me! che far degg' i - - o? Ri -

Chitarra alla spagnola.

- na - te, ò mar-ti - ri! Non cessa - te, ò so - spi - ri!

- tor-na - te, ò marti-ri! Non ces-sa - te, ò so-spi-ri!

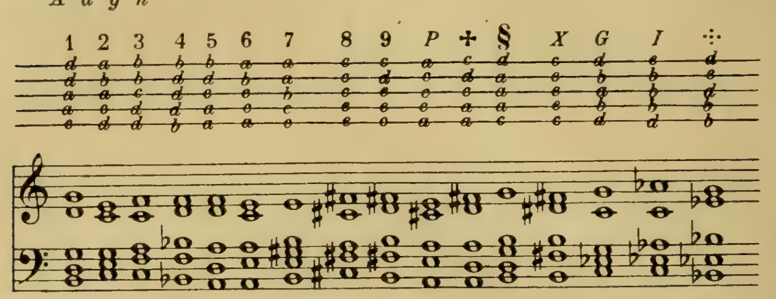
- tor-na - te, ò marti - ri! Non ces-sa - te, ò so-spi-ri!



Benutzten die Italiener seit Montesardo den Buchstaben zur Bezeichnung des Griffes, so wandten die Spanier im gleichen Sinne die Zahl an. Zwei Methoden hält Pablo Minguet 1752 in seiner »Academia Musical« auseinander: den *estilo Castellano* und den *estilo Catalan*[1]. Der erstere wird vor allem bezeugt durch Luis

[1] Vgl. auch »Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Cathalana de cinco ordenes, laqual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podra . . . cifrar el tono y despues tañer y cantarle por doze modos.« Gerona, por Antonio Oliva, 1639. Exemplar in London, British Museum.

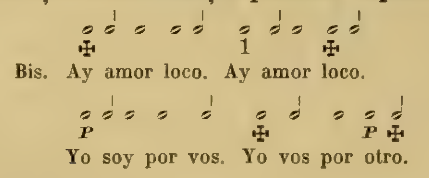
de Briçñeo mit seinem »Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español« (Paris, MVIC. XXVI). Zur Erläuterung seiner Grifftabelle dient die französische Lautentabulatur; der »metodo para templar la Guitarra« erschließt uns die Stimmung als $\begin{matrix} a & d' & g & h \\ A & d & g & h \end{matrix}\ e'$.

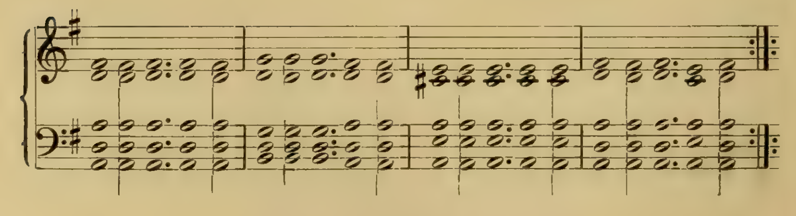


Die Rhythmik wird mit Hilfe leerer runder Mensuralnoten zum Ausdruck gebracht, die über den Griffen ihren Platz haben. Innerhalb dieser Mensuralnoten ist im dreiteiligen Takte die alte Lehre von der Perfektion und Imperfektion im Schwange.

Beispiele:

Primera liçion tono frances palabras españolas.





Otra liçion llamada la Gascona.

1 1

Donde bala niña bonita. abuscar el amor. Bis.

1 P 1 P

Pues bolando con alas combate. con arcos y flechas se hace señor. **Bis.**

La gran chacona en çifra.

3 2 5 2 3 2 5 2
Vida vida. vida bona. vida bamonos a chacona.

3 2 56 4 2 3 2 5 2
Vida vida. vidita vida. vida bamonos a castilla.

La Fanfarrona, nuevamente hecha.

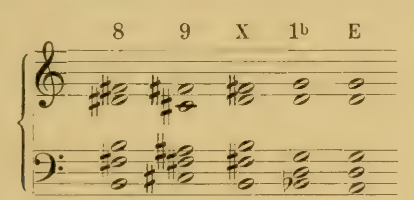
2 3 2 1. 1 6 1 2

Passacalle o Fantasia.

1 2 3 1 ✠ 1.1 2 3 1 ✠ 1 1 4 ✠ 4

3 4 4 2 3 1 ✠ 1. 1 2 3 1 ✠ 1 Bis.

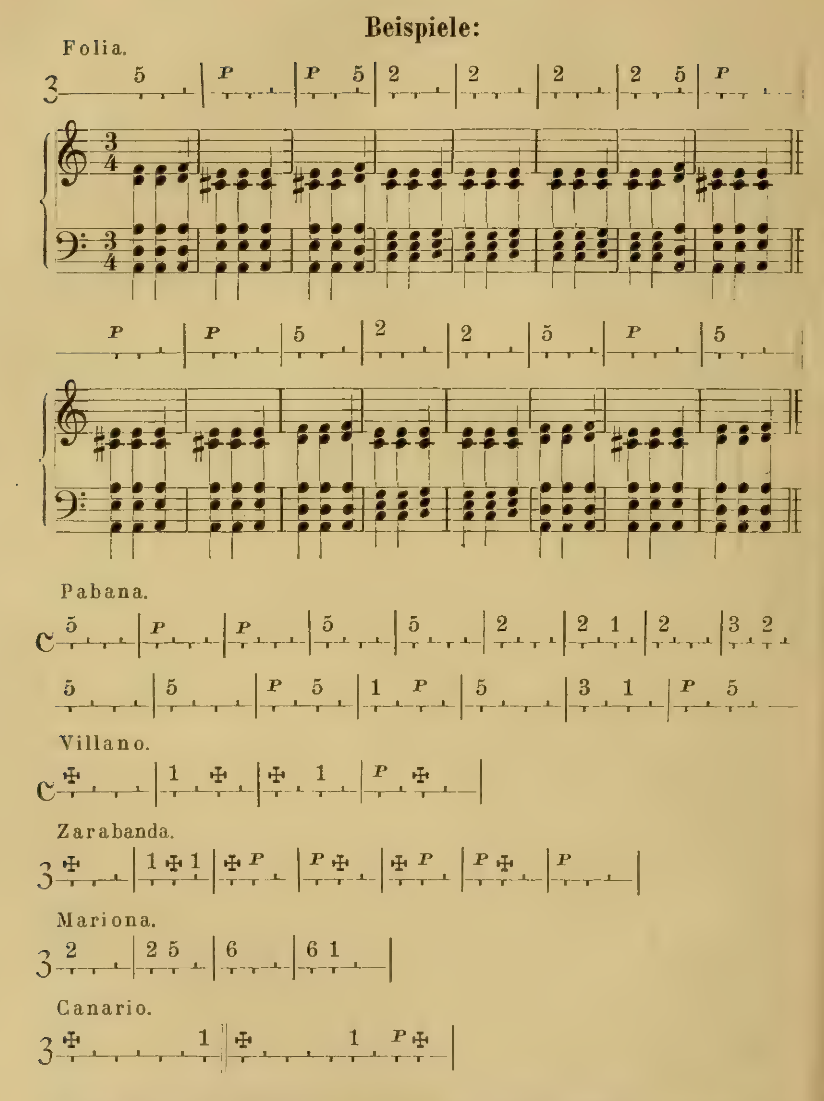
Auch Lucas Ruiz de Ribayaz bedient sich in seinem Werke »Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras« (Madrid 1677) der Zahlen, die im allgemeinen denselben Akkorden entsprechen wie bei Briçeo. Abweichend gebraucht werden die Schläge:



Es fehlen die Griffe § *G I* ·:·

Gleich den Griffbuchstaben werden nun die Zeichen des Ribayaz über eine Horizontallinie gestellt, an der auf- und absteigende Strichchen in bekannter Weise den Anschlag bezeichnen. Der Takt ist mit den uns vertrauten, den Linien vorangestellten Zeichen C und 3 fest bestimmt. Die einzelnen Takte (compas) werden durch Vertikalstriche geschieden, die Fingersätze der linken Hand durch a e i o bezeichnet; der Daumen wird nicht angegeben.

Beispiele:



Eine andere Bezeichnung findet das gleiche Akkordmaterial nach katalanischem Gebrauche. Pablo Minguet[1] und Andrès de Sotos[2] geben folgende Grifftabelle:

---

[1] a. a. O.

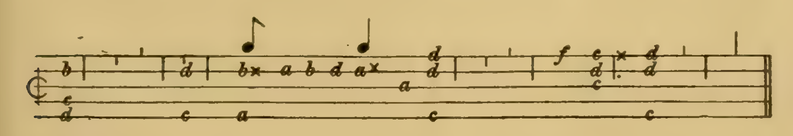
[2] »Arte para aprender con facilidad y sin Maestro à templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco ordenes, ò cuerdas; y tambien la de quatro, ò seis

Naturales.[1]

Bemollados.[2]

Denkmäler dieser Notation sind mir nicht begegnet.

Auch Frankreich strebte für die häufiger wiederkehrenden Akkorde der Guitarre eine Art Kurzschrift an. Zuerst ließ man in den Akkorden bei der Aufzeichnung die leeren Saiten unberücksichtigt, wodurch sich das Notenbild schon wesentlich vereinfachte. Alsdann führte man unter dem Einflusse der Italiener für die Wiederholung gleicher Akkorde die Anschlagsstriche, die »colpi« oder »golpes« ein. In dem handschriftlichen Tabulaturbuche der Isabel van Langhenhove aus dem Jahre 1635 beginnt z. B. ein »Air de ballet« wie folgt:
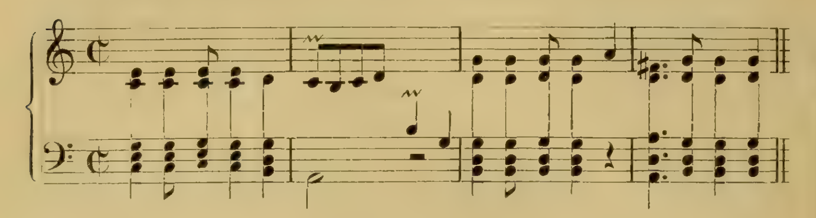


ordenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria, y Vandola, y tambien el Tiple. En Madrid, en la Imprenta de Cruzada. Año de 1764.« Berlin, Kgl. Bibl.)

[1] Bei Sotos *c e g c′ g′*.
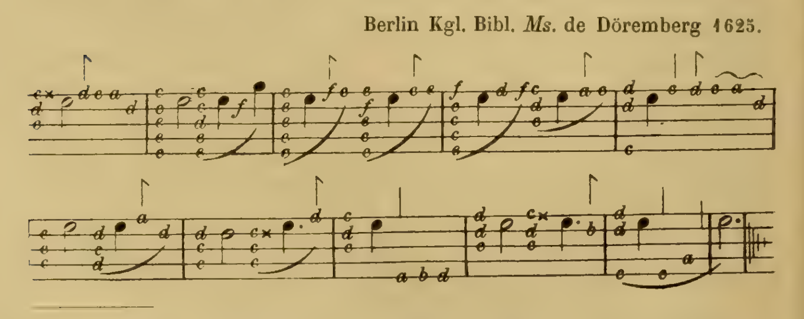
[2] Bei Sotos *c es g c′ g′*.

Wie bei Montesardo große und kleine Buchstaben, so werden hier zur Differenzierung rhythmischer Werte lange und kurze Striche unterschieden, die zugleich die Richtung des Anschlags verraten. Bei den Griffen kommen die leeren Saiten als *a* mit in Betracht, wofern sie nicht durchstrichen oder punktiert sind. Griffe mit darübergesetzten rhythmischen Zeichen gelten als Einzeltöne und berücksichtigen die leeren Saiten nicht.

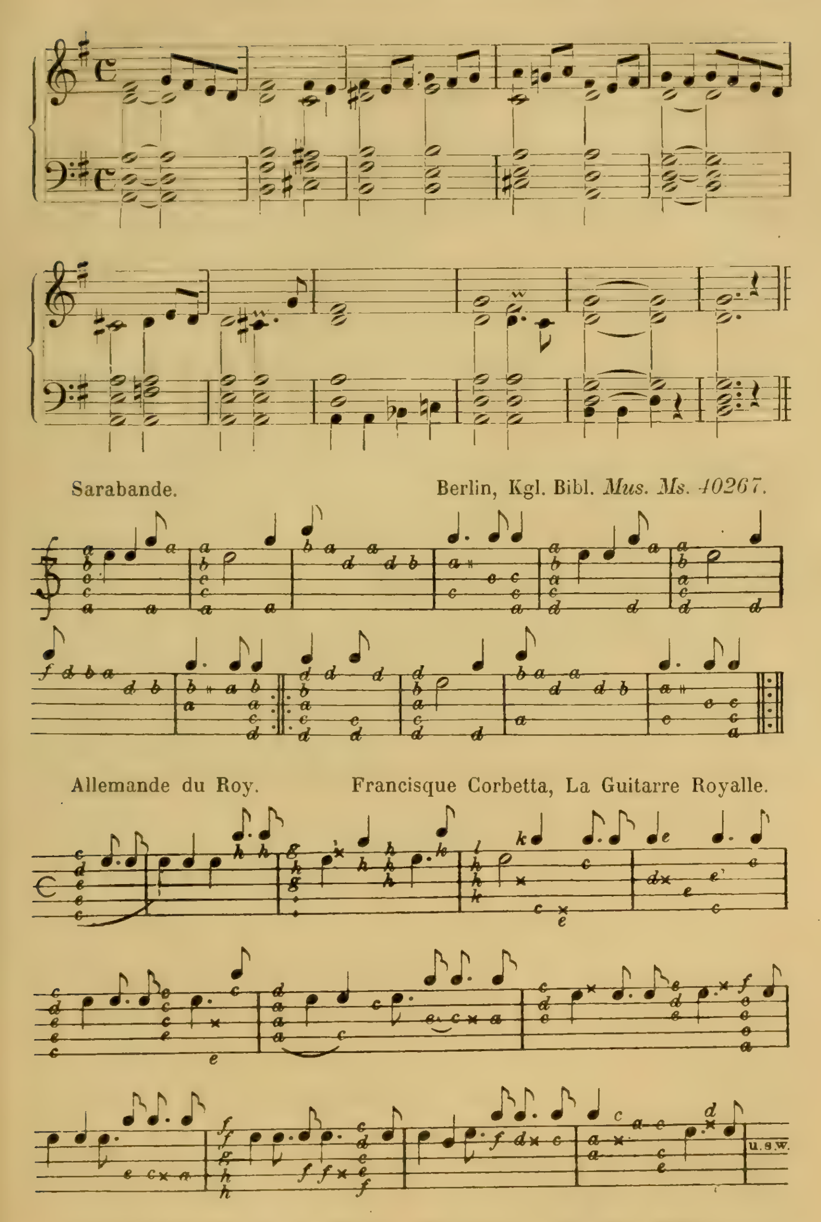


Häufiger als mit Strichen wird mit den rhythmischen Werten selbst operiert; die Richtung der *cauda* zeigt die Richtung des Schlages, die Zahl der Rhythmen die Zahl der Schläge und der rhythmische Wert selbst die Dauer des einzelnen Schlages an. Mersenne[1] scheint diese Praxis auf einen gewissen Martin zurückführen zu wollen. Beispiele finden wir in der Döremberg-Tabulatur der Kgl. Bibliothek Berlin, in der »Guitarre Royalle« des Francisque Corbetta (1671), in den Guitarrewerken von Robert de Visée (1682—89), in Nivers' »Méthode facile« 1696, in Derosier's »Principes de la Guitarre« 1696 u. 1699, bei Anthoine Carré, Nicola Matteis, François Campion in seinen »Nouvelles découvertes sur la Guitarre« (Paris 1705) bis hin zu dem »Journal de Musique« von De Lagarde aus dem Jahre 1758. Ein paar Beispiele mögen die Eigenart dieser Notation zeigen:

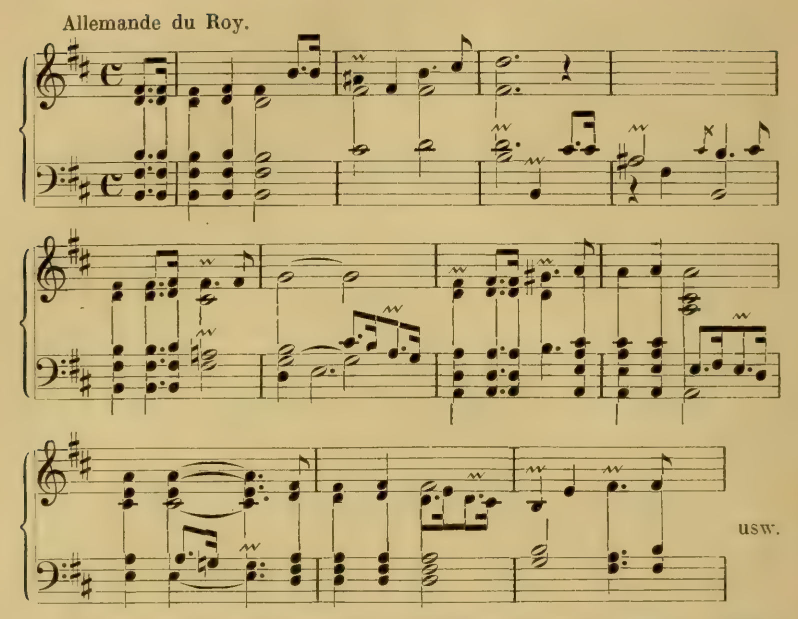
Berlin Kgl. Bibl. *Ms.* de Döremberg 1625.
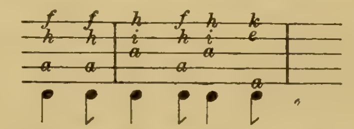


1 »Harmonie Universelle« II, livre second proposition XIV fol. 96v sq.



Beachtenswert ist in diesem Denkmal, daß der Hilfston der Verzierung × über, beziehungsweise unter dem System mit dem entsprechenden Bund-Buchstaben bezeichnet ist.



Der Vollständigkeit halber sei schließlich noch erwähnt, daß in der Guitarrentabulatur auf französischem Boden die rhythmischen Bezeichnungen nicht nur über und neben, sondern auch unter den Griffen zu finden sind. Ein Beispiel für die letzte Möglichkeit bieten Gougelet's »Airs choisis avec accompagnement de guitare«, z. B.:



Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bleiben Tabulaturen für die Guitarre in Gebrauch, um dann der modernen Notenschrift zu weichen. Zu den ersten spanischen Guitarre-Schulwerken, welche für die Aufzeichnung zur »musique«, der Gesangstonschrift, greifen, gehören der »Estudo de Guitarra« (Porto 1796) von Antonio de Silva Leite aus Porto und die »Arte de tocar la Guitarra Española« (Madrid 1799) von Fernando Ferandiere. Letzterer zählt übrigens nach D. D. Aguado[1] neben Laporta, Arizpacochaga, Abreu, Père Basilio, Federigo Moretti und Fernando Sor zu den bedeutendsten Vertretern des Instruments.

[1] Méthode complète pour la Guitare, traduite en français par F. de Fossa. Paris (1827).

Deutschland beteiligt sich erst intensiver an der Guitarrenliteratur, nachdem der Umschwung in der Notation bereits eingetreten ist. Werke wie S. Molitor's »Große Sonate für die Guitarre allein, als Probe einer bessern Behandlung dieses Instruments«[1] sind im *G*-Schlüssel auf einem System von fünf Linien mit modernen Noten aufgezeichnet.

Verzierungen (*primores*, *habilidades*) kommen in der Guitarrenmusik nur in beschränktem Maße vor. Angaben darüber finden sich bei Foscarini, Millioni, Ricci, Ruiz de Ribayaz, Guerau, Gaspar Sanz, Campion und andern. Die verwendeten Zeichen lassen sich fast durchgängig in der Lautenmusik nachweisen. Gemeinhin handelt es sich um *strascino* (*extrasino*), *trino* (*aleado*, *trillo*), *repicco*, *mordente*, *temblor* und *harpeado*. Der *strascino* stellt eine Verbindung von Tönen derselben Saite dar, bei der nur der erste durch die Rechte angeschlagen wird und die übrigen während der Bewegung der Saite durch Berührung der Linken erzeugt werden; sein Zeichen ist ein Bindebogen ‿. Beim *trino* erklingt derselbe Griff viermal: von unten nach oben, von oben nach unten, von unten nach oben und von oben nach unten; als Zeichen gilt bei den Spaniern ≍ und bei den Italienern T. Der *repicco* umfaßt vier Schläge desselben Griffes, von denen die ersten beiden nach oben, die andern nach unten gerichtet sind und der letzte nur die Klangsaite (*cantino* = höchsten Ton des Griffes) berührt[2]. Den *mordente* charakterisieren Ribayaz und Sanz durch eine I, während Francisco Guerau im Anschluß an die Praxis der Italiener die Zeichen c oder ɔ darbietet. Seine Erklärung[3] deckt sich nahezu mit der Beschreibung des Orgel-Mordant bei Hans von Constanz. Zu der Untersekunde des notierten Tones erklingt dieser selbst in schnelleren Schlägen als beim *trino* und schließt das Ornament ab. Beim *temblor*[4], den ein

[1] Wien, Artaria & Comp., 1806. In der Vorrede, welche einen kurzen Abriß der Geschichte der Saiteninstrumente darbietet, heißt es gegen den Schluß (S. 13): »Gegenwärtige große Sonate gebe ich nun dem kunstliebenden Publikum als den ersten Versuch, auf der Guitarre allein ein ganzes mit beständiger Rücksicht auf die Regeln und Forderungen der Kunst ausgeführtes Tonstück darzustellen.«

[2] Vgl. Pietro Millioni, »Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola«. In Roma et ristampata in Torino, ad instanza di Giovanni Manzolino et Domenico Roveda, 1635.

[3] »Poema Harmonico« (Madrid 1694): »*Este se executa poniendo el dedo conueniente dos trastes, ò uno mas atràs de lo que el numero señala, segun lo pidiere el punto, y con otro dedo se ha de herir con mas viueza que en el trino la cuerda en el traste que el numero señala, rematando el punto en el.*«

[4] Vgl. Guerau a. a. O.: »*Este se executa, dando el golpe en la cuerda con la mano derecha, y moviendo à un tiempo la izquierda à vno y otro lado sin levantar el dedo del traste que pisa.*«

liegendes Doppelkreuz ⋇ auszeichnet, wird die fest greifende Linke nach beiden Seiten bewegt, während die Rechte den Schlag ausführt. Für das *harpeado*, bei dem die Töne des Akkordes vom tiefsten angefangen nacheinander erklingen, bietet Sanz das Zeichen ∵ dar.

François Campion gibt in seinen »Nouvelles découvertes sur la Guitarre« (Paris 1705) folgende Erklärungen der Manieren und sonstiger Zeichen:

⟋ ⟍ *Je mets ces deux marques les premieres comme les plus necessaires. Elles sont indispensables; c'est pourquoi j'avertis et je prie même de tenir les doigts autant que l'on pourra. La premiere est pour les basses et la seconde est pour les dessus.*

× *Tremblement ou cadence. On trouvera sur cette marque l'endroit ou il faut trembler.*

› *Martellement. Il se fait en tirant le doigt de dessus la corde et l'y remettant promptement* (= mordente).

⌣ *C'est une espèce de petite chutte.*

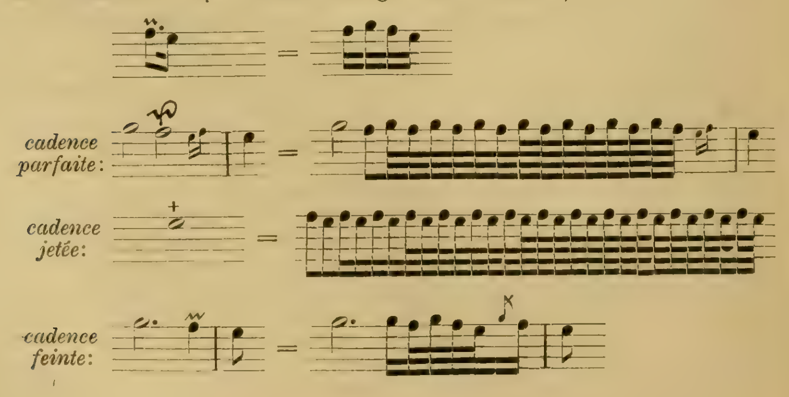
b a *Ceci est tirade.* b d *Ceci est chutte. On les lie souvent ensemble* d b a b d, *quelque fois aussi en batterie* (= strascino).

·∖· *Signe de répétition.*

⋇ *Miaulement on balance du poignet de la main gauche* (= temblor).

(*Marque de jeu barré qui cesse par cellecy*).

Wieder ein anderes Gesicht zeigen die »agrémens« in den »Principes Généraux de la Guitarre à cinq et à six cordes et de la Lyre« von Doisy aus dem Jahre 1801. Sieben werden aufgeführt, von denen *son porté*, *chute* (Vorschlag höherer Töne) und *plainte* (Aufsteigen um einen Halbton) ausgeschrieben, die übrigen aber durch die Zeichen ‥ ∿ + kenntlich gemacht werden, z. B.:



Verzeichnis von Tabulaturen.

a) Italienische Tabulatur.

Melchiore de Barberiis, Intabolatura di Lauto. Ven., Scotus, 1549. Als Anhang: Fantasie per sonar sopra la Chitara da sette corde.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

Miguel Fuenllana, Libro de musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra. Sevilla 1554.
Berlin, Kgl. Bibl., Wiesbaden, Landesbibl., Innsbruck, Univ.-Bibl., London, British Museum, Madrid, öff. Bibl., Paris, Bibl. Cons. und Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

Autori diversi, Secondo Libro d'intavolatura di Citara. Venetia 1602.
Bologna, Liceo musicale.

Fr. Leonardo de San Martino, Guitarra Española y Vandola, en dos maneras de guitarra, castellana y valenciana, de cinco ordenes. Valencia 1639 (zum ersten Male 1586 gedruckt, dann 1629 bei Joseph Bró in Gerona).
Berlin-Grunewald, Dr. W. Wolffheim.

Carlo Calvi, Intavolatura di Chitarra e Chittariglia. Sec. parte. Bologna 1646.
Bologna, Liceo musicale.

Domenico Pellegrini, Armoniosi Concerti. Seconda parte. Bologna 1650.
Bologna, Liceo musicale.

Don Francisco Guerau, Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra Española. Madrid 1694.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, London, British Museum.

Gaspar Sanz, Instruccion de Musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Zaragoça 1697.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Cons. Ausgabe 1674 in München, Kgl. Hofbibl.

Jos. Fried. Bernh. Caspar Majer's Neu-eröffneter Theoretischer und Praktischer Music-Saal. Nürnberg 1732 (1741).
Berlin, Kgl. Bibl., Dresden, öff. Bibl., Hamburg, Stadtbibl., Leipzig, Stadtbibl., Nürnberg, Germ. Museum, Regensburg, Proske-Bibl., Brüssel, Kgl. Bibl., Kopenhagen, Kgl. Bibl., Wien, Ver. der Musikfreunde.

b) Französische Tabulatur.

Adrian le Roy et Robert Ballard, Premier livre de tabulature de Guiterre. Paris 1551. — 2. livre 1555. — 3. livre 1552. — 4. livre 1553. — 5. livre 1554.
London, British Museum, Paris, Bibl. Mazarine.

Petrus Phalesius, Selectissima elegantissimaque gallica italica et latina in Guiterna ludenda carmina. Lovanii 1570.
Rostock, Univ.-Bibl. (*Musica 58*).

Antonio Carbonchi, Sonate di Chitarra Spagnola con intavolatura francese. Firenze 1640.
Florenz, Bibl. Naz.

Tabulatur des Johann Caspar von Döremberg. *Ms.* aus dem Jahre 1652.
Berlin, Kgl. Bibl.

Henri Grenerin, Livre de guitare et autres pièces de musique meslées de Symphonies avec une instruction pour jouer la basse continue. Paris 1680 (Angeboten von Liepmannssohn 1888, Kat. *66*).

J. Kremberg, Musicalische Gemüths-Ergötzung. Dresden 1689.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Dresden, öff. Bibl., Schwerin, Großherzogl. Bibl., Kopenhagen, Kgl. Bibl., London, British Museum, Raudnitz, fürstl. Lobkowitzsche Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

Gougelet, Airs choisis avec accompagnement de guitarre (zweite Hälfte des 18. Jahrh.).
Paris, Bibl. du Conserv.

M. de Lagarde, I. II. III Recueil de Brunettes. Avec accompagnement de Guitarre de Clavecin ou de Harpe. A Paris 1764.
Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum.

—— Recueil de Duo. Paris 1764. In Betracht kommt nur die Chanson Dialoguée entre Tirsis et Philis.
Berlin, Kgl. Bibl.

F. A. Pitterlin, Cantate u. Berg-Reihen. Freyberg, d. 8. May 1792.
Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 17620.*

c) Grifftabulaturen (estilo Italiano), große Buchstaben und Anschlagsstriche.

Girolamo Montesardo, Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola, senza numeri e note. Firenze, Chr. Marescotti, 1606.
Wien, Gesellsch. der Musikfreunde, Bologna, Liceo musicale.

Giov. Ambrosio Colonna, Intavolatura di Chitarra alla Spagnuola. Milano 1620.
Bologna, Liceo musicale, London, British Museum.

—— Il 2. libro d'Intavolatura di Chitarra alla Spagnuola. Milano 1620.
Mailand, Bibl. Carolina Cattaneo.

—— Il 3. libro de Intavolature di Chitarra alla Spagnola. Milano 1623.
Bologna, Liceo musicale.

Benedetto Sanseverino, Il primo libro d'intavolatura per la Chitarra alla Spagnuola de Passacalli, Ciaccone, Saravande etc. op. 3. Milano 1622.
Bologna, Liceo musicale, London, British Museum.

Carlo Milanuzzi, Terzo Scherzo delle ariose vaghezze op. 9. Venetia, Al. Vincenti, 1623.
Hamburg, Stadtbibl.

—— Secundo Scherzo delle ariose vaghezze. Venezia, Al. Vincenti, 1625.
Bologna, Liceo musicale.

Fabrizio Costanzi, Fior novello Libro I. Bologna 1627.
Bologna, Liceo musicale.

Pietro Millioni, Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di Chitarra Spagnola. Roma 1627 (4. Ausgabe).
Bologna, Liceo musicale, Paris, Bibl. Nat.

—— —— Neuausgabe Torino 1635.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim.

—— Intavolatura di Chitarra Spagnola 4. libro. Seconda impressione. Roma 1627.
Bologna, Liceo musicale, London, British Museum.

—— Prima Impressione del Quinto Libro d'Intavolatura di Chitarra Spagnola. Roma 1627.
Bologna, Liceo musicale.

Giovanni Battista Abbatessa Bitontino, Corona di vaghi fiori overo nuova intavolatura di Chitarra alla spagnuola. Ven., Magni, 1627.
London, British Museum.

Foriano Pico, Nuova Scelta di Sonate per la Chitarra Spagnola. Francesco Pari 1628.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim.

L'Academico Caliginoso detto il Furioso (Foscarini), Intavolatura di Chitarra Spagnola. Libro secondo. In Macerata, appresso Giov. Battista Bononio, 1629.
Warschau, Bibl. des Musikvereins, Berlin, Kgl. Bibl. (im Faksim.).

—— Il Primo Secondo e Terzo Libro della Chitarra Spagnola. s. l. et a.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo mus., London, British Museum, Paris, Bibl. Nat.

—— I Quatro Libri della Chitarra Spagnola. s. l. et a.
Bologna, Liceo musicale.

Giovanni Battista Abbatessa, Cespuglio di varii fiori, overo intavulatura di Chitarra Spagnola. Orvieto 1635.
London, British Museum.

—— —— Fiorenza 1637.
Bologna, Liceo musicale.

—— Ghirlanda di varii fiori overo intavolatura di Chitarra Spagnuola. Milano, Ludouico Monza, s. a.
Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum.

Pietro Milioni e Lodovico Monte, Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra Spagnuola non solo con l'Alfabetto et accordatura ordinaria mà anco con vn'altro Alfabetto, et Accordatura straordinaria. Ausgabe Roma 1637.
London, British Museum.

—— —— —— Ausgabe Roma 1644.
Bologna, Liceo musicale.

—— —— —— Ausgabe Venetia 1652.
Bologna, Liceo musicale.

—— —— —— Ausgabe Venetia 1673.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Hannover, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale.

—— —— —— Ausgabe 1678.
Bologna, Liceo mus., Modena, Bibl. Est., London, British Museum.

—— —— —— Ausgabe Venedig 1684.
Bologna, Liceo musicale.

—— —— —— Ausgabe Venedig 1737.
Paris, Bibl. du Conserv.

Lodovico Monte, Vago Fior di virtù. Venezia, A. Salvadori.
Bologna, Liceo musicale.

Giovanni Ambrosio Colonna, Intavolatura di Chitarra Spagnuola del primo, secondo, terzo et quarto Libro. Milano, Dionisio Gariboldi, 1637.
Bologna, Liceo musicale, London, British Museum.

Agostino Trombetti, Intavolatura di sonate nuovamente tradotte sopra la Chitarra Spagnuola Libri I e II. 1639.
Bologna, Liceo musicale.

Angiolo Michele Bartolotti, Libro primo di Chitarra Spagnola. Firenze 1640.
Florenz, Bibl. Naz., London, British Museum, Bologna, Liceo mus.

Antonio Carbonchi, Le dodici Chitarre spostate. Libro 2 di Chitarra Spagnola con due alfabeti, uno alla Francese ed uno alla Spagnola. Fiorenza, Franc. Sabatini, 1643.
Rom, Sa. Cecilia.

Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia con le più necessarie e facili Suonate a chi si diletta di tal professione. Bologna, per Giacomo Monti, 1646.
London, British Museum.

Carlo Calvi, Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia. Bologna 1646.
Bologna, Liceo musicale.

Domenico Pellegrini, Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola. Bologna 1650.
Bologna, Liceo musicale, Paris, Bibl. du Conserv.

Giov. Battista Abbatessa, Intessitura di vari fiori. Roma et Lucca 1652.
Bologna, Liceo musicale.

Biagio Marini, Diversi genere di Sonate da chiesa e da camera. Ven. 1655.
Breslau, Stadtbibl.

Tomaso Marchetti, Il primo libro di Intavolatura. Roma 1660.
Bologna, Liceo musicale.

Pietro Millioni, Nuova Corona d'intavolatura. Roma 1661.
Bologna, Liceo musicale. — Ausgabe 1676. Berlin, Kgl. Bibl.

Giov. Pietro Ricci, Scuola d'intavolatura con laquale ciascuno senza Maestro puole imparare a suonare la Chitarriglia Spagnuola accordare, fare il trillo, il repicco, trasmutar da una lettera all altra corrispondenti. Roma, Paolo Moneta, 1677.
London, British Museum.

Gaspar Sanz, Instruccion de Musica sobre la guitarra española. En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año de 1674 (1697).
München, Kgl. Hofbibl. — Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv.

Handschriften.

Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 85* mit ital. Tänzen; saec. XVII.

Florenz, Bibl. Naz. Centr. *Ms. XIX 143* mit ital. Tänzen und Liedern zur Guitarre; saec. XVII.

——— Bibl. Ricardiana. *Ms. 2793* mit ital. Tänzen und Liedern zur Guitarre; saec. XVII.

Perugia, Bibl. Comunale. Nr. *586* (*H 72*) Sonate per Chitarra. Vorn Kupfer: Antonio Carbonchi Fiorentino inventore di sonare sopra dodici chiavi della chitarra Spagnola. Vorgeheftet sind vier Blätter Lautentabulatur. Inhalt: Passacagli, Follias, Ciacone, Servande, Villan di spagna, Pauan, Pavaniglia, Spagnoletta, Ruggiero etc.; saec. XVII.

Regensburg, Bibl. Haberl. Tabulatur von Domenico Romani mit ital. Tänzen; saec. XVII.

d) Grifftabulaturen (estilo Italiano), große Buchstaben ohne Anschlagszeichen.

Giov. Girolamo Kapsperger, Libro primo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola. Roma 1610.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Kgl. Bibl. u. Bibl. du Conserv., Florenz, Bibl. Laur., London, British Mus. u. Royal College of Music, Rom, Cappella Giulia.

Giov. Girolamo Kapsberger, Libro 2 di Villanelle. Roma 1619.
Bologna, Liceo mus., Brüssel, Kgl. Bibl., Florenz, Bibl. Laur., London British Museum, Rom, Cappella Giulia.

—— Libro 3 di Villanelle. Roma 1619.
Bologna, Liceo mus., Brüssel, Kgl. Bibl., Florenz, Bibl. Laur., London, British Museum, Rom, Cappella Giulia.

—— Libro 4 di Villanelle. Roma 1623.
Bologna, Liceo mus., Brüssel, Kgl. Bibl., Florenz, Bibl. Laur., London, British Museum, Rom, Cappella Giulia u. Sa. Cecilia.

Giovanni Stefani, Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola . . . con la parte del Basso e le lettere dell' alfabetto per la chitarra alla spagnola. Ven. 1618.
Bologna, Liceo musicale; Ausgaben von 1621, 1623 und 1626 in Bologna, Liceo mus., von 1623 auch in Hamburg, Stadtbibl.

Girolamo Marinoni, Il 1. libro de Motetti à una voce et in fine un Salve regina a 2 posti in Musica per alfabeto. Ven., Magni, 1614.
Breslau, Stadtbibl., Kassel, Landesbibl., Prag, Univ.-Bibl.

Paolo d'Aragona, Amorose Querelle, canzonette a tre voci segnate con le lettere dell' Alfabeto per la Chitarra alla spagnola sopra la parte del Basso e Canto. Parte seconda. In Napoli per Lucretio Nucci, 1616.
Berlin, Kgl. Bibl.

Oratio Giaccio, Laberinto amoroso. Lib. 3. Napoli 1618.
Bologna, Liceo musicale.

Giov. Stefani, Scherzi amorosi, Canzonette ad una voce sola lib. 2. Ven., Vincenti, 1620.
Mailand, Konserv.

Stefano Landi, Arie a una voce. Ven., Magni, 1620. (Nr. 55—60 mit Tabulatur.)
Breslau, Stadtbibl., London, British Mus., Paris, Bibl. du Cons.

Giovanni Stefani, Scherzi amorosi Canzonette ad una voce sola lib. 2. Venetia, A. Vincenti, 1622.
Hamburg. Stadtbibl.

Filippo Vitali, Arie a 1. 2. 3. voci. Da cantarsi nel Chitarrone, Chitarra Spagnuola et altri stromenti lib. 4. Ven., Gardano, 1622.
Breslau, Stadtbibl.

Carlo Milanuzi, Primo Scherzo delle ariose vaghezze commode da cantarsi a voce sola nel Clauicembalo, Chitarrone, Arpa doppia et altro simile stromento con le Lettere del Alfabetto, con l'intavolatura e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. op. 7. Ven. 1622.
Hamburg, Stadtbibl., Bologna, Liceo musicale.

—— Secondo Scherzo. op. 8. Ven. 1625.
Bologna, Liceo musicale.

—— Terzo Scherzo. op. 9. Ven. 1623.
Hamburg, Stadtbibl.

—— Quarto Scherzo. op. 11. Ven. 1624.
Hamburg, Stadtbibl.

—— Sesto Scherzo. op. 15. Ven. 1628.
Bologna, Liceo musicale.

—— Settimo Scherzo. op. 17. Ven. 1630.
Bologna, Liceo musicale.

—— Ottavo Scherzo. op. 18. Ven. 1635.
Bologna, Liceo musicale.

Giovanni Ghizzolo, Frutti d'amore in vaghe et variate Arie da cantarsi co'l Chittarone, Clauicembalo ò altro simile stromento accomodatavi l'Alfabetto con le lettere per la Chitarra Spagnola. Ven. 1623.
Bologna, Liceo musicale.

Remigio Romano, Prima (secunda, terza, quarta) Raccolta di bellissime canzonette musicali. 1624.
Brüssel, Kgl. Bibl. — Pavia 1625. London, British Museum.

Giov. Pietro Berti, Cantade ed Arie. Lib. 1. Venetia 1624.
Hamburg, Stadtbibl.

Alessandro Grandi, Cantade et Arie a voce sola commode da cantarsi nel Clavicembalo, Chitarrone et altro simile stromento con le lettere dell' Alfabetto per la Chitarra Spagnola. lib. 3. Ven., Vincenti, 1626.
Breslau, Stadtbibl.

Francesco Severi Perugino, Arie . . . a una, due et tre voci. Da cantarsi nel Chitarrone, Clavicembalo et altri simili Instromenti. Con alcune Arie con l'Alfabeto per la Chitarra alla Spagnola. Libro primo. op. 2. Roma, Paolo Masotti, 1626.
Bassano-Vicenza, Bibl. Dr. O. Chilesotti.

Giovanni Battista Fasolo, Misticanza di vigna alla Bergamasca. Roma, Robletti, 1627.
Bassano-Vicenza, Bibl. Dr. O. Chilesotti.

Pietro Millioni, Prima scelta die Villanelle accommodate con l'intavolatura per cantare sopra la Chitarra alla spagnola. Roma, Facciotti, 1627.
Bologna, Liceo musicale.

Domenico Crivellati, Cantate diverse a una, due e tre voci con l'intavolatura per la chitarra spagnola. Roma, Robletti, 1628.
London, British Museum.

Giovanni Battista Fasolo, Il carro di Madama Lucia. Roma, Robletti, 1628.
London, British Museum.

Alessandro Grandi, Cantade et Arie a voce sola commode da cantarsi nel Clavicembalo, Chitarrone ò altro simile stromento con le lettere dell' Alfabetto et intavolatura per la Chitarra alla Spagnola. Libro 4. Ven., Al. Vincenti, 1629.
Breslau, Stadtbibl. (?)

Giovanni Battista Camarella, Madrigali e Arie. Op. 1. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, MDCXX [XIII?].
Berlin, Kgl. Bibl,

Stefano Landi, Il 5. libro d'Arie da cantarsi ad una voce con la Spinetta e con le lettere per la Chitarra. Ven., Magni, 1637.
Breslau, Stadtbibl.

Pietro Paolo Sabbatini, Varii Capricci Canzonette a 1 et 3 voci da cantarsi sopra qualsivoglia istrumento con l'alfabeto della Chitarra Spagnuola. lib. 7. op. 14. Roma, Vinc. Bianchi, 1641.
London, British Museum, Rom, Cappella Giulia.

Cherubino Busatti, Settimo libro d'Ariette a voce sola. Ven., Vincenti, 1644.
Breslau, Stadtbibl.[1]

Pietro Paolo Sabbatini, Prima scelta di Villanelle a due voci composte . . . da sonarsi in qualsivoglia instromento con le lettere accommodate alla Chitarra Spagnola. Roma, Vitale Mascardi, 1652.
London, British Museum.

---

[1] Vgl. Bohn's »Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700« S. 81 f.

Canzonette spirituali e morali che si cantano nell' Oratorio di Chiavenna eretto sotto la Protettione di S. Filippo Neri. Accommodate per cantar a 1. 2. 3 voci come piu piace con le lettere della Chitarra sopra Arie communi. Milano, C. F. Rolla, 1657.

Nuove Canzonette musicali de diversi auttori. Venezia, Giacomo Batti, 1659.

Guillaume-Gabriel Nivers), Méthode facile pour apprendre à chanter la musique. Par un maître célèbre de Paris. Paris 1666.

Bologna, Liceo mus. — Ausgabe Paris 1696. Brüssel, Kgl. Bibl.

e) Grifftabulaturen (estilo Italiano), kleine Buchstaben.

Raffaello Rontani, Le varie Musiche a una, due e tre voci per cantare nel Cimbalo, ò in altri stromenti simili con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola. lib. 1. Roma 1623.

Crespano, Bibl. Com., London, British Museum.

—— —— lib. 2. Roma 1618.

Rom, S[a]. Cecilia. — Rom 1623. Crespano, Bibl. Com., London, British Museum.

—— —— lib. 3. Roma 1619.

Crespano, Bibl. Com., London, British Museum.

—— —— lib. 4. Roma 1620.

Crespano, Bibl. Com., London, British Mus., Rom, Cappella Giulia.

—— —— lib. 5. Roma 1620.

Crespano, Bibl. Com., London, British Museum.

—— —— lib. 6. Roma 1622.

Crespano, Bibl. Com., London, British Museum.

Eine Kopie aller Bücher in Bassano-Vicenza, Bibl. Dr. Chilesotti.

Filippo Vitali, Musiche a una, due et tre voci per cantare nel Cimbalo ò in altri stromenti simili con l'alfabeto per la Chitarra in quelle piu à proposito per tale stromento. Libro Terzo. Roma, Luca Antonio Soldi, 1620.

Berlin, Kgl. Bibl.

Vezzosetti fiori di varii eccellenti autori cioe Madrigali, Ottave, Dialoghi, Arie et Villanelle a una e due voci. Da cantarsi con il Cembalo, Tiorba, Chitarra Spagnola etc. Roma, Giov. Battista Robletti, 1622.

London, British Museum.

Remigio Romano, Prima (2[a], 3[a], 4[a] e residuo) raccolta di bellissime canzonette musicali e moderne di autori grauissimi nella poesia e nella musica. Vicenza e Venetia, per Angelo Salvadori, 1618—1627. 5 part. 4 Teile. Pauia, G. B. de Rossi, 1625.

London, British Museum.

Il vero modo per imparare sonare la Chitarriglia spagnuola con sonate nuove e facili per Principianti raccolte da diversi. In Perugia, per il Cost[a]ntini.

Handschriften.

Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. Z 85*, saec. XVII. Tänze und Lieder.

—— —— *Mus. Ms. acc. 4118*. Dreistimmige Sätze über spanische und italienische Texte in Chorbuchform notiert mit Griffbuchstaben für Guitarre über Tenor und Baß; saec. XVII.

Florenz, Bibl. Naz. Centr. *Ms. XIX. 143*. Tänze und Lieder; saec. XVII.

—— Bibl. Riccardiana. *Ms. 2793*. Canzonette musicali; saec. XVII.

München, Kgl. Hofbibl. *Mus. Ms. 1522*. Tabulatur der Adelaida di Savoya, Elettrice di Baviera; saec. XVII.

f) Tabulaturen mit einer Mischung von Griff- und Stimmenspiel.

L'Academico Caliginoso detto il Furioso (Foscarini), Il Primo, Secondo e Terzo Libro della Chitarra Spagnola. s. l. et a.
Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. Nat.

Francesco Corbetta, Scherzi Armonici trovati e facilitati in alcune curiosissime Suonate sopra la Chitarra Spagnuola. Bologna 1639.
Bologna, Liceo musicale.

Angiolo Michele Bartolotti, Libro 1 di Chitarra Spagnola. Firenze 1640.
Bologna, Liceo mus., Florenz, Bibl. Naz., London, British Museum.

Francesco Corbetta, Varii Capricci per la Ghittara Spagnuola. Milano 1643.
Bologna, Liceo musicale, London, British Museum.

Giovanni Battista Granata, Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnola. Bologna, Giacomo Monti, 1646.
Bologna, Liceo musicale, Florenz, Bibl. Naz., London, British Museum.

Stefano Pisari, Galleria musicale. Verona 1648.
Bologna, Liceo musicale.

—— Ricreationi armoniche overo Toccate di Chitarriglia.
Bologna, Liceo musicale.

Domenico Pellegrini, Armoniosi Concerti sopra la Chitarra Spagnuola. Bologna 1650.
Bologna, Liceo musicale, Paris, Bibl. du Conserv.

Giovanni Battista Granata, Nuova scielta di Capricci Armonici e Suonate Musicali in vari Tuoni. Bologna 1651.
Bologna, Liceo musicale.

—— Soavi Concenti di Sonate musicali per la Chitarra Spagnuola. Bologna, Monti, 1659.
Einst in Marburg, Bibl. Wagener, Bologna, Liceo musicale.

Giovanni Bottazzari, Sonate nuove per la Chitarra spagnola. Venetia 1663.
Bologna, Liceo musicale.

Giovanni Battista Granata, Armoniosi Toni di varie Suonate Musicali per la Chitarra Spagnuola et altre Suonate concertate a doi Violini e Basso. op. 7. Bologna, Giacomo Monti, 1664.
London, British Museum. Ausgabe 1684 in Bologna, Liceo mus.

—— Novi Capricci Armonici musicali. In varj Toni per la Chitarra Spagnola, Violino e Viola Concertati et altre Sonate per la Chitarra sola. Bologna, Giacomo Monti, 1674.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale.

—— Nuovi sovavi (!) Concenti di Sonate musicali in varii Toni per la Chittarra Spagnola et altre Sonate concertate a due Violini e Basso. Bologna, Giac. Monti, 1680.
Bologna, Liceo musicale.

—— Nuove Suonate di Chitarriglia Spagnuola piccicate e battute. s. l. e. a.
Bologna, Liceo musicale.

Ludovico Roncalli, Capricci Armonici sopra la Chitarra Spagnola op. 1. Bergamo, Sebastian Casetti, 1692.
Bergamo, Bibl. Civica, Bologna, Liceo musicale, London, British Museum, Rom, Sa. Cecilia.

Santiago de Murcia (Maestro de Guitarra de la Reyna J.Ca.Sa.Da.Ma. Luisa Gabriela de Saboya), Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra. Año DE 1714.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim.

g) Ziffern als Griffe (estilo Castellano).

Luis de Briçñeo, Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español . . . en el qual se hallaran cosas curiosas de Romançes y Seguidillas. Iuntamente sesenta liçiones diferentes. vn Metodo para templar. otro para conoçer los aquerdos. todo por vna horden agradable y facilissima. Impreso en Paris. Por Pedro Ballard. Impresor del Rey. M. VI C. XXVI.
  Paris, Bibl. Nat.

Lucas Ruiz de Ribayaz, Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tãner, y cantar á compás por canto de Organo; y breue explicacion del Arte, con preceptos faciles, indubitables y explicados con claras reglas por teorica y practica. En Madrid; Por Melchor Alvarez. Año de 1672.
  London, British Museum.

—— —— Anno de 1677.
  Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Brüssel, Kgl. Bibl., Paris, Bibl. du Conserv.

Pablo Minguet, Academia Musical de los instrumentos que explica Pablo Minguet en sus Tratados, los quales enseñan el nuevo estilo de tãnerlos por musica y cifra con perfeccion. Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la Guitarra, Tiple, Vandola, Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce y las Flautilla con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes Laminas finas por Musica y cifra, al estilo Castellano, Italiano, Catalàn y Francès paraque qualquier Aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin Maestro: con una breve explicacion de como el Autor los aprendiò, que està al bolver de esta hoja. Madrid, Joaquin Ibarra (1752).
  Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim.

Minguet y Yrol, Reglas y Advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los Instrumentos mejores . . . como son la Guitarra, Tiple, Vandola, Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violin, Flauta Traversa, Flauta Dulce y la Flautilla. Madrid, Joachin Ibarra, 1752—54.
  London, British Museum.

h) Französische Tabulatur; Anschlag bezeichnet durch Striche oder durch caudae der rhythmischen Zeichen.

Ms. Isabel van Langenhove, datiert 1635.

Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. Ms. 40142. Ms.* von Döremberg, 1652.

Francisque Corbetta, La Guitarre Royalle. Paris 1671.
  London, British Museum, Paris, Bibl. Nat., Raudnitz, fürstl. Lobkowitz'sche Bibl.

—— —— Ausgabe 1673.
  Paris, Bibl. Nat.

—— —— Ausgabe 1674.
  Bologna, Liceo musicale.

Robert de Visée, Premier (Deuxieme, Troisieme) livre de pièces pour la Guitare. Paris 1682, 1686, 1689.
  Raudnitz, fürstl. Lobkowitz'sche Bibl. Buch 1—2 in Paris, Bibl. Nat.

Guillaume-Gabriel Nivers, Méthode facile pour apprendre à chanter la musique. Par un Maistre célèbre de Paris. Paris 1666.
Bologna, Liceo musicale.
—— —— Paris 1696.
Brüssel, Kgl. Bibl.
Nicolas Derosier, Douze ouvertures pour la guitare op. 5. La Haye 1688.
—— Les principes de la guitare. Amsterdam 1696 (1699)
Brüssel, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale.
—— Nouveaux principes pour la Guitarre. Paris, Ballard, 1689.
Paris, Bibl. Nat.
Anthoine Carré sieur De la grange, Livre de pièces de Guitarre et de Musique. s. l. e. a.
Einst in Breslau, Bibl. Bohn.
Nicola Matteis, Le false consonanze della Musica. Per toccar la Chitarra sopra alla parte in breve.
Raudnitz, fürstl. Lobkowitz'sche Bibl. *Mss.* X *h b 207*, *209*, *211*.
François Campion, Nouvelles découvertes sur la Guitarre. Paris, M. Brunet, 1705.
Vgl. Liepmannssohn, 1901, Katalog *152*.
François le Cocq, Recueil des pièces de guitarre . . . présentées . . . en 1729 à Mr. de Castillion. Daran schließt sich an: Recueil de pièces de guitare des meilleurs maîtres du XVIIe siècle (N. Derosier, F. Corbet, Gaspar Sanchez, St. Luc, de Lelio, Robert de Visée, Perez de Zavala, J. B. Granata und zwei Anonymi).
Brüssel, Bibl. du Conserv. Nr. *5615*.
De Lagarde, Journal de Musique (Paris 1758, Décembre). Air: »Je ne sçaurois chanter« arrangé de maniere à pouvoir estre exécuté par deux Violons, un Violoncelle, un Clavecin et une Guitarre; on peut l'exécuter avec la Guitarre seule.

---

4. Kapitel.

Tabulaturen für Geigeninstrumente.

Das Mittelalter kannte vor allem drei Formen, welche die Grundlagen für die späteren Geigeninstrumente zu bilden scheinen, das »cruit« (chorus), die »lyra (rubeba, rebec)« und die »viella«. Alle drei wurden in der Blütezeit mit dem Bogen angespielt. Auf ihre Geschichte, welche manchen dunklen Punkt enthält, kann hier nicht eingegangen werden. Wertvolle Materialien bieten Sandys-Forster[1], Welcker v. Gondershausen[2], Vidal[3], Wasielewski[4], Engel[5],

1 »The History of the Violin« (London 1864).
2 »Über den Bau der Saiteninstrumente« (Frankfurt a. M., 1870).
3 »Les instruments à archet« (Paris 1876—78) 3 Bde.
4 »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh.« (Berlin 1878).
5 »Researches into the early history of the Violin Family« (London 1883).

Mahillon[1], Galpin[2], Kathleen Schlesinger[3], E. van der Straeten[4], Georg Kinsky[5] und Curt Sachs[6].

Das »cruit (crowd oder crwth)« genoß besonders auf englischem Boden eifrige Pflege. Erste Erwähnung fand es im Anfange des 7. Jahrhunderts von Venantius Fortunatus. Kinsky vermutet die Entwickelung aus der antiken Lyra. In der Fachliteratur begegnet es zuerst im 11. Jahrhundert als chorus. Es hatte vier Saiten und wurde an der Schulter gespielt. Charakteristisch ist die mehr ovale Form, bei der später im 13. Jahrhundert für die die Saiten greifende Hand durch Ausschnitte zu beiden Seiten der Mittellinie ein schmaler Steg als Griffbrett geschaffen worden ist.

Bis ins 8. Jahrhundert hinein können wir an Hand von literarischen Vermerken das birnenförmige »rebec (lyra)«, das in Abbildungen seit dem 10. Jahrhundert mit einer, dann schon im 11. Jahrhundert mit drei Saiten begegnet, verfolgen. Ein größerer Typus, die »rubeba«, bei der sich bereits der Hals klar vom Körper abhebt, und die sowohl an der Schulter, wie zwischen den Knien gespielt werden konnte, ist frühestens in Abbildungen des 12. Jahrhunderts anzutreffen. In den Gesichtskreis der Theorie tritt sie zuerst im 13. Jahrhundert bei Hieronymus de Moravia[7], der sie uns als ein zweisaitiges, offenbar aber, wie aus Abbildungen zu schließen ist, doppelchöriges, wie unsere Violine gehaltenes Instrument mit Quintstimmung und dem Umfange *c—d'* beschreibt.

Den hervorragendsten Platz unter den Streichinstrumenten nahm aber die »viella[8]« ein. Diese Bezeichnung geht, wie die späteren vihuela, viola auf fidula zurück, das schon 868 in Otfrid von Weißenburg's »Evangelienharmonie« vorkommt. Die viella war ein fünfsaitiges Zargeninstrument mit eingebuchtetem Körper und einem mit Wirbeln versehenen Kopfe, wie schon eine Abbildung in dem 1066 von Theodor von Caesarea illuminierten cod. *Add. 19352* des British Museums zeigt. Bünde lassen die Darstellungen des Mittel-

1 »Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles«.

2 »Old English Instruments of Music« (London, Methuen & Co.) S. 73 ff.

3 »The Instruments of the Modern Orchestra and Early Records of the Precursors of the Violin Family« vol. II (London, W. Reeves, 1910).

4 »The Romance of the Fiddle« (London, Rebman lmtd. 1911).

5 »Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln« (Cöln 1912).

6 »Real-Lexikon der Musikinstrumente« (Berlin, Julius Bard, 1913).

7 Gerbert, »Scriptores« III, 20.

8 Nicht zu verwechseln mit der Vielle = Bauernleier, organistrum, symphonie, chifonie, lyra mendicorum, über welche eine Spezialstudie von E. de Bricqueville vorliegt: »Notice sur la Vielle« (Paris, Fischbacher, 1911).

alters nicht erkennen. Wann diese hinzugetreten sein mögen, vermag ich nicht anzugeben. Vielleicht ist die Notiz des gegen Ende des 13. Jahrhunderts schreibenden Elias Salomonis: »*Sicut videmus quod in viella non sunt nisi quinque chordae et tamen secundum diversitatem tractuum chordarum puncti et sonus viellae possunt multiplicari ultra quinque punctos pro voluntate actoris et cantus qui regitur in illis instrumentis*« ein Beleg und die »tractus[1] cordarum« als Bünde zu deuten, da an eine Verschiedenheit der Spannung und dadurch hervorgerufene Erweiterung des Tonmaterials während des Spiels nicht zu denken ist. Es müßte gerade Salomon nur ganz allgemein die Möglichkeit der Tonveränderung durch andere Spannung haben hinstellen wollen.

Über die im Mittelalter für die »viella« vorliegenden Stimmungen klärt uns Hieronymus de Moravia[2] auf. Als erste gibt er *D Γ G d d*, nach unserer Bezeichnung also *d G d′ d′* an. Die Saite *D* ist als bordunus angesprochen, läßt also, weil sie neben dem Griffbrette[3] einherläuft, während des Spiels keine Veränderung des Tones zu. Eine zweite Stimmung, die den unregelmäßigen Gesängen des Volkes ihren Ursprung verdankt, kennt nur über das Griffbrett laufende Saiten, die der Stimmung *Γ D G d g* = *G d g d′ g′* gehorchen. Noch einer zur ersten gegensätzlichen dritten Stimmung *Γ Γ D c c* wird Erwähnung getan, die aber nicht zweifellos feststeht und nicht erkennen läßt, ob eine Saite und im bejahenden Falle welche die Rolle des bordunus spielt.

Über die Bedeutung der Vielle am Ausgange des 13. Jahrhunderts werden wir von Johannes de Grocheo[4] unterrichtet, der ihr unter den Saiteninstrumenten die vornehmste Stellung einräumt und betont, daß auf ihr vor allen andern Instrumenten alle musikalischen Formen feinfühlig zur Ausführung gelangen. Nicht minder enthusiastisch ist das Lob, welches Tinctoris[5] und Mersenne[6] ihrem Nachfahren, der Viola, spenden. Die Violen wurden zuerst in Italien ausgebildet, gewannen dann aber auch für alle anderen Länder Bedeutung. Eine besondere Blüte der Violenkunst erlebte England[7].

---

[1] tractus = pars, portio ist für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts aus Ducange zu belegen.

[2] C. S. I, 153.

[3] »extra corpus viellae«.

[4] »Sammelbände der IMG.« I, 96f.

[5] »De inventione et usu musicae« (vgl. Haberl's kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899), S. 75 und die Neuausgabe von Karl Weinmann.

[6] »Seconde Partie de l'Harmonie Universelle« (Paris 1637) S. 195.

[7] Jean Rousseau schreibt in seinem »Traité de la Viole« (Paris, Christophe Ballard, 1687) S. 17f.: *elle (la Viole) a passé des Egyptiens aux Grecs,*

Aus Deutschland kommt uns die erste theoretische Behandlung der Geigeninstrumente. Sebastian Virdung berührt in seiner »Musica getutscht«[1] 1511 die großen Geigen, welche den Viellen der älteren Zeit entsprechen dürften, nur flüchtig und lehrt für sie die gleiche Notation wie für die Laute. Reicher fallen schon die Nachrichten bei Martin Agricola in seiner »Musica instrumentalis deudsch«[2] aus dem Jahre 1529 (1545) aus. Wir lernen den chorischen Bau dieser großen Geigen in den Typen des Discants, Alts, Tenors und Basses kennen. Auch hier ist die deutsche Lautentabulatur zur Fixierung der Tonstücke verwendet. Die Stimmung der fünfsaitigen Diskantgeige ist *f a d g′ c″*, der Alt- und Tenorgeige *c f a d′ g′* und der sechssaitigen Baßgeige *G c f a d′ g′*. Daneben kennt aber Agricola auch eine viersaitige große Geige, deren Diskant-Typus die Stimmung *g c′ f′ a′* aufweist und für deren Alt(Tenor)-Typus der Akkord *c f a d′* wie für den Baßtypus der Akkord *G c f a* maßgebend ist. Letztere Stimmung kommt auch für die viersaitigen bundlosen kleinen Geigen vor.

Von kleinen Geigen ist jene mit drei in Quinten gestimmten Saiten am gebräuchlichsten: Der Diskant-Typus gehorcht der Stimmung *g d′ a′*, der Alt- und Tenortypus der Stimmung *c g d′* und der Baßtypus der Stimmung *F c g*.

Wesentlich andere Stimmungsergebnisse zeitigt das Studium von Hans Gerle's »Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen auch Lautten« 1532, die 1537 und 1546 erweitert unter dem Titel »Musica vnd Tabulatur auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen auch Lautten« ausging. Hier sind es die Stimmungen *d g h e′ a′*, *G c e a d′* und *D G H e a* beziehungsweise für die sechssaitige Geige *A D G h e′ a′*, mit denen operiert wird. Alle Typen weisen sieben Bünde auf, nur der Baß begnügt sich mit fünf.

Wieder andere Wege führt uns die Neuausgabe der »Musica Instrumentalis Deudsch« M. Agricola's aus dem Jahre 1545[3], die

des Grecs aux Italiens et des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à composer et à jouer des pièces d'harmonie sur la Viole et qui en ont porté la connoissance dans les autres Royaumes, tels qu'on esté Walderau à la Cour de Saxe, Boudler à la Cour d'Espagne, Joung auprès du Comte d'Inspruck, Preis à Vienne et plusieurs autres en differents endroits; ainsi elle a passé des Anglois aux Allemans et aux Espagnols et nous pourons dire que nous sommes les derniers qui en avons joué«.

[1] Ein Neudruck erfolgte 1882 als 11. Bd. der »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke«.

[2] Siehe den Neudruck, der als 20. Bd. der »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke« 1896 erschienen ist.

[3] Neudruck als 20. Band der »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke« (Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1896).

nur bei dem Baßtypus der großen welschen Geigen fünf Saiten, sonst aber nur vier Saiten berücksichtigt und für den Diskant die Stimmung *g h e′ a′*, für Alt und Tenor *c e a d′* und für den Baß *F A d g h* als Akkord angibt. Ihnen gegenüber stehen bei ihm die bundlosen, mit dem Nagel angezwickten »Polischen Geigen« oder dreisaitigen »kleinen handgeigen«, die der Quintstimmung unterworfen sind. Angegeben sind die Akkorde *g d′ a′*, *c g d′* und *F G d a*.

Aus Michael Praetorius[1] ist ersichtlich, daß mit den großen welschen Geigen die »Viole de gamba« und mit den polischen Geigen die »Viole de braccio« identisch sind. Erstere gehorchen nach ihm der Quart-Terz-Quart-Stimmung der Lauten, werden aber auch in ihrem größten Typus durchweg nach Quarten gestimmt. Nicht uninteressant ist seine Bemerkung, daß die englischen Viola-Solospieler gern eine Quarte oder Quinte unter die gewöhnliche Stimmung hinabgehen. Diese ist nach Praetorius:

Viole de Gamba	Discantus:	*A d g h e′ a′*
	Altus u. Tenor:	*D G c e a d′*
	Bassus:	*G̲ C F A d g*
Viole de Braccio	Discantus:	*g d′ a′ e″*
	Altus u. Tenor:	*c g d′ a′*
	Bassus:	*F c g d′* (*C G d a*)

Als Notation tritt bei Virdung, Agricola und Gerle die deutsche Lauten-Tabulatur ein. Zur Veranschaulichung seien zwei Beispiele aus Gerle's »Musica Teusch« für große und kleine Geigen herangezogen:

Ein Maydt die sagt mir zu.

Hans Gerle, Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnd kleinen Geygen (1532) Blatt J^v.

Diskant
o 4 4 o o d d 4 | 4 o 5 5 o d 4 n o o i o | o d n 4 4 d 4 d
4 | 4 n o o i o | o o | o | o o | 5 5 o d | 4 n | 4

Tenor
o o o n n 4 i o | o i 4 5 i o 4 n | 5 c c 5 n 4 o o i o |
o i o 4 n | o o | o | o o | 4 4 | n c 5

---

[1] »Syntagma musicum« II cap. XX.

Alt

n n n 3 3 c c | n n g 5 i i k 5 5 | o 4 4 4 n c n n c n

5 k 5 5 | 5 k | k | k k | o o | o 4 | o o i o | i

Baß

c c c 4 4 n n c | c 4 d n o o c n 2 | c n n g 4 n c n c | c o c

n 2 | c c | c | c c n 4 | g g | c n | g g 2 g | f

Die Gugel.

Hans Gerle, Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen (1532) Blatt E[r].

Diskant

⊥ 5 | p 5 o o | o 5 | o d | o 4 d d 4 4 d o 5 5 | d

⊥ o | d 4 o d | 4 4 | n | ⊥ n | 4 d o o | ⊥ 4 | d o 5 5

o d 4 n c | d n o | d

Tenor

⊥ 4 | 4 4 i i | o o | o 4 | n n 4 i | o o | 4 4 | 4 | ⊥ n

4 o i 4 | n 3 | c g | 3 c n n | ⊥ 3 | c n 4 4 | ⊥ o | i 4 n |

c 3 | g g | g

Alt

⊥ 5 | k p 5 5 | k p | k5 | i i 5 5 | n q h o p p k 5 o | 5 |

⊥ o | 5 n 5 5 | i o | 4 | ⊥ i | o 4 n n | ⊥ o | 5 i 4 4

o o | 4 4 4 | 4 c d | 4

Baß

⊥ n | g n 2 2 | c 1 | c n | 4 4 n n | c c | d d | n ⊥ 4 |

n c 2 n | 4 c | n 3 c g 2 2 | ⊥ c | n 3 g g | ⊥ g | 4 d c |

n g | n 2 | 1

In Italien ist es zuerst Johannes Tinctoris, der sich in seinem Traktate »De inventione et usu musicae« eingehender mit der Viola beschäftigt. Er betont, daß »in Italien und Spanien dieses Instrument meist ohne Bogen gespielt werde, daß die Viola mit Bogen jedoch sowohl zur Begleitung und Verzierung des Gesanges als auch für Balladen (ad historiarum recitationem) in den meisten Gegenden gebraucht« werde[1]. Nächst ihm widmet Lanfranco den sechssaitigen »Violoni da tasti et da arco« in seinem »Scintille« 1533[2] einen kurzen Abschnitt, der die gemeinsamen Züge mit der Laute wie die gleiche Stimmung betont und als einzigen Unterschied beider Instrumente die doppelte Besaitung bei den Lauten und die einfache Besaitung bei den Violen hervorhebt. Neun Jahre später kommt Silvestro Ganassi dal Fontego mit der ersten Violen-Schule, der »Regola Rubertina. Regola che insegna sonar de uiola d'archo tastada« hervor. Für die sechs Saiten, denen in der Schrift sechs Linien mit oben liegender tiefster Saite entsprechen, gibt er verschiedene Stimmungen an, aus denen ich nur zwei herausheben möchte: die erste für die »proprietà de be quadro ♮« (*C*dur-Reihe) und »de be mole ♭« (*F*dur-Reihe) und die zweite für die »proprietà de musicha finta« (*B*dur-Reihe).

Discantus:	*d*	*g*	*c'*	*e'*	*a'*	*d''*	*c*	*f*	*b*	*d'*	*g'*	*c''*
Altus u. Tenor:	*G*	*c*	*f*	*a*	*d'*	*g'*	*F*	*B*	*es*	*g*	*c'*	*f'*
Bassus:	*D*	*G*	*c*	*e*	*a*	*d'*	*C*	*F*	*B*	*d*	*g*	*c'*

Auf den bereits erwähnten Sechsliniensystemen erfolgt die Notation mit Hilfe der Zahlen für die Bundfortschreitungen. Hierbei fällt eine eigene Bezeichnung der Bünde 10 bis 15 auf: X Ẋ X̣ X X X.
Auch die Bezeichnung des Fingersatzes ist durchaus individuell:

Punkt über der Linie vor der Zahl Ausführung durch Zeigefinger —1—˙2—˙3—˙4—

Punkt unter der Linie vor der Zahl Ausführung durch Mittelfinger —.1—.2—.3—.4—

Punkt über der Linie hinter der Zahl Ausführung durch Ringfinger —1˙—2˙—3˙—4˙—

Punkt unter der Linie hinter der Zahl Ausführung durch Goldfinger —1.—2.—3.—4.—

[1] Vgl. auch bei Castiglione im »Cortigiano« das »cantare alla viola per recitar«. »Cantastorie« ist die gewöhnliche italienische Bezeichnung solcher volkstümlichen Balladensänger.

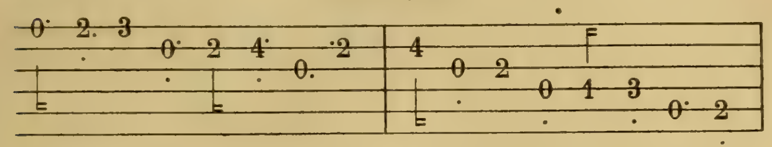
[2] Seite 142.

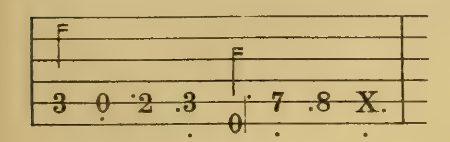
Ein Punkt unter der Zahl weist auf die Ausführung mit Bogenaufstrich, das Fehlen eines Punktes auf die Ausführung mit Bogenabstrich.

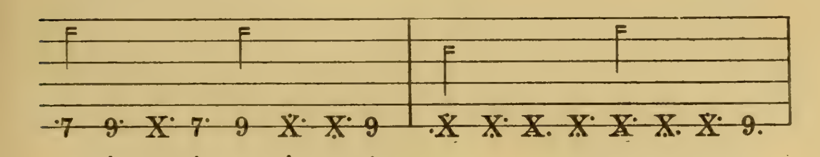
𝄐 gilt als Zeichen des Aushaltens.

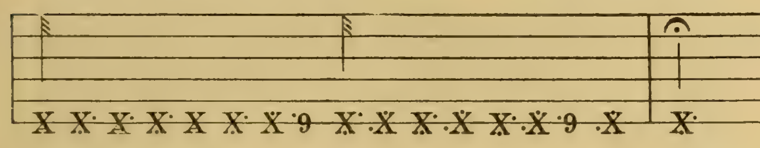
Bei — ist der Finger fest auf der Saite zu halten bis zum Harmoniewechsel.
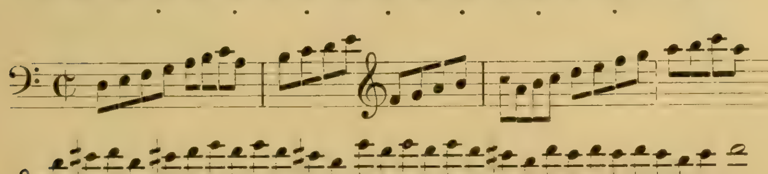
Recercar Primo.





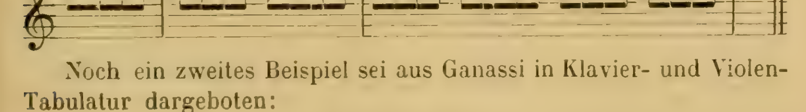


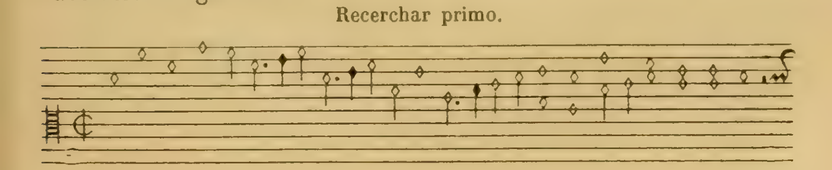


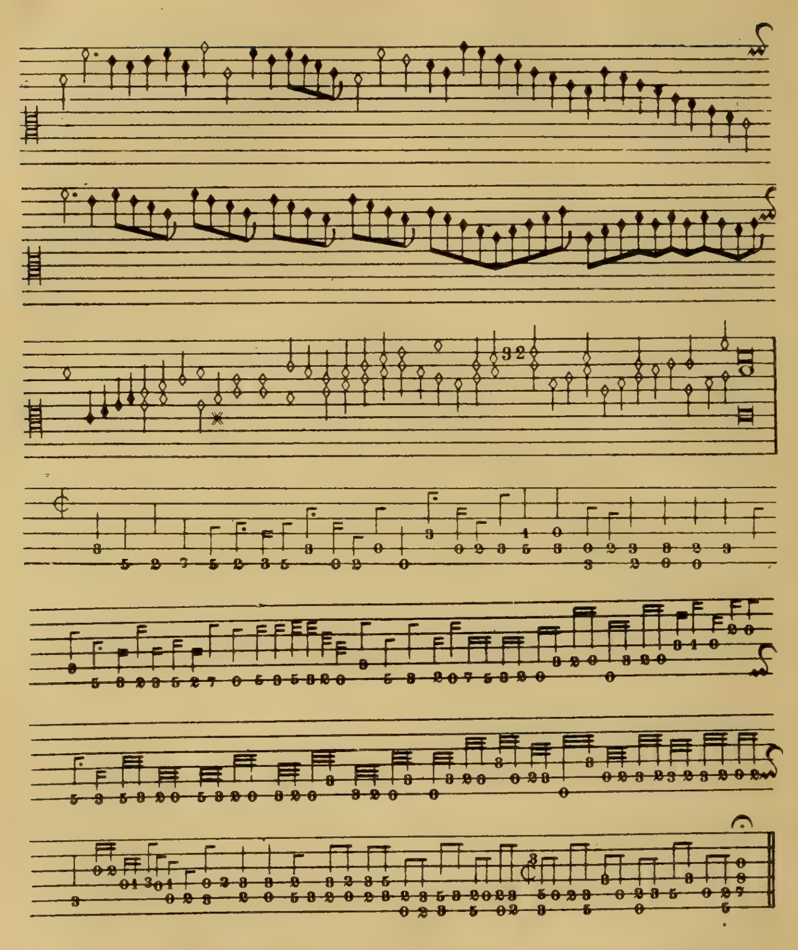


Noch ein zweites Beispiel sei aus Ganassi in Klavier- und Violen-Tabulatur dargeboten:

Recerchar primo.



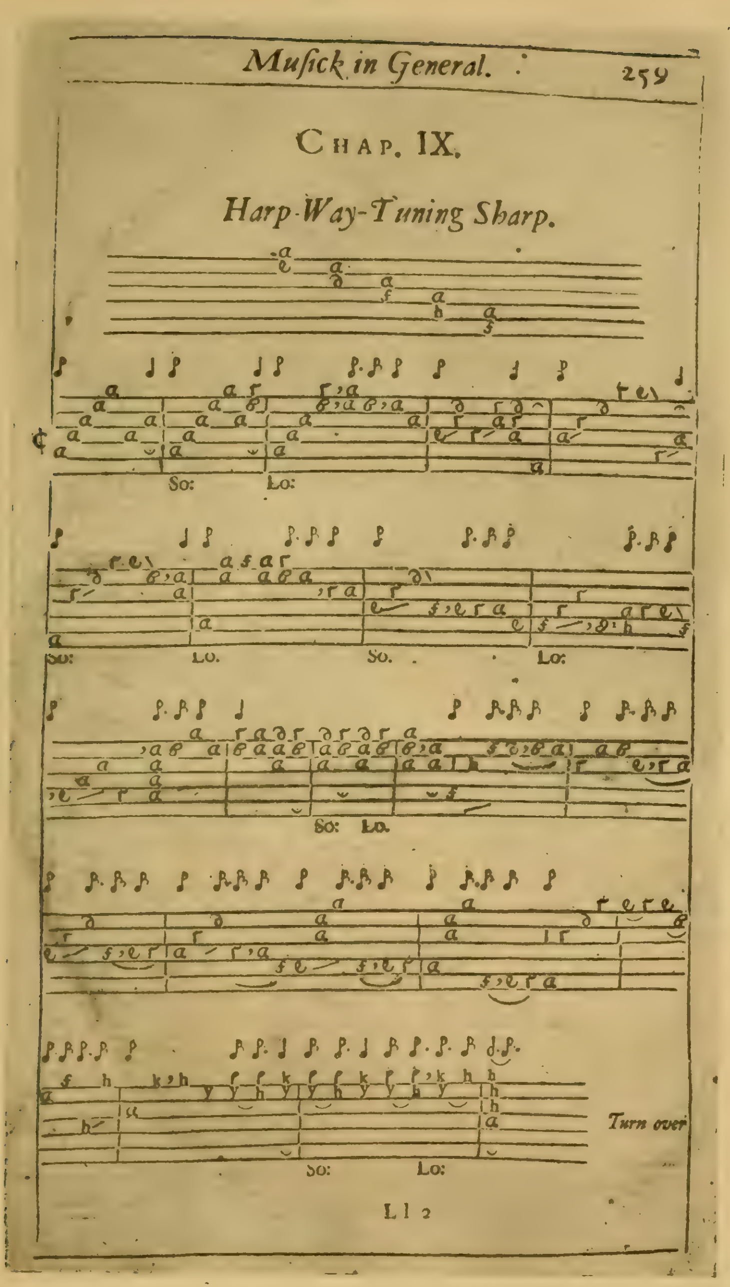




Cerreto, dessen Schrift »Della Prattica Musica vocale et strumentale« 1601 in Neapel erschien, zeigt den spanischen Einfluß in der umgekehrten Lagerung der Linien als Abbilder der Saiten; der tieferen Linie entspricht eine tiefere Saite. Nur Fünfliniensysteme werden verwendet, im übrigen aber wird wie bei Ganassi die Zahl der Bundbezeichnung dienstbar gemacht. Die einzelnen Typen der »Viole da Gamba« weisen folgende Stimmung auf[1]:

Discantus:	*d g c′ e′ a′ d″*
Contraaltus oder Tenor:	*A d g h e′ a′*
Bassus:	*D G c e a d′*

[1] a. a. O., S. 329 ff.
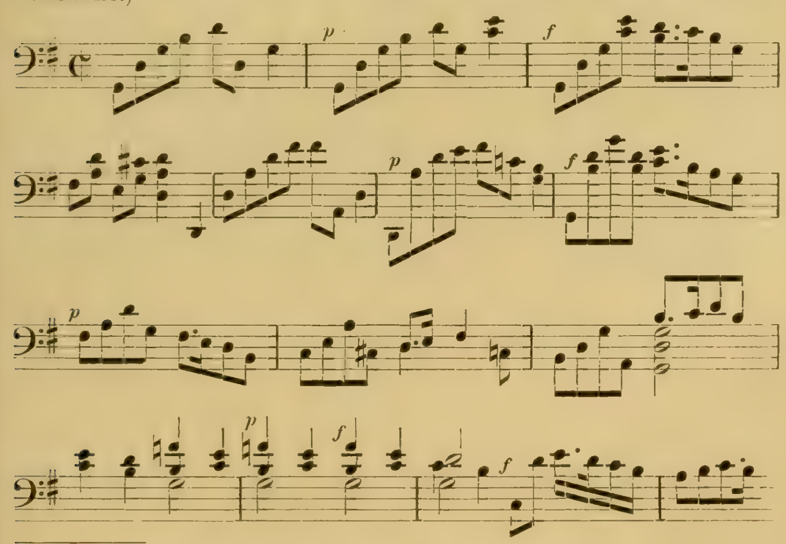


Aus: Mace, Thomas: Musick's Monument.

(Zu S. 227.)



Im 17. Jahrhundert kenne ich in Italien kein praktisches Violenwerk, welches mit Hilfe der italienischen Tabulatur aufgezeichnet worden wäre. Allenthalben bediente man sich der Mensuralnoten.

Die von Cerreto dargebotene Stimmung der Baßviole hatte auch für England allgemeine Bedeutung. Simpson[1], Mace[2], Playford[3], alle haben bis ins 18. Jahrhundert hinein den gleichen Akkord. Doch sind auch andere Stimmungen bekannt, wie die »Harp-Way-Tuning-Sharp« Thomas Mace's: *D G d g* ♮ *d″*[4]. Die Stimmung der Treble (Discant) Viol gibt Playford als *d g c′ e′ a′ d″* und die der Tenor-Viol als *G c f a d′ g′* an. Wie in Frankreich, so ist auch in England die Aufzeichnung »en musique« und »en tablature« in Gebrauch. Von den bedeutendsten theoretischen Vertretern der Viole notiert Christopher Simpson die Diminutionen seiner »Division-Viol« ausschließlich mit den Zeichen der Gesangstonschrift, während Thomas Mace durchgehends zur französischen Tabulatur greift, sich aber dessen bewußt ist, daß die Tabulatur für den Anfänger zu schwer ist. Beiden Lagern gerecht wird John Playford. Ein Beispiel englischer Praxis veranschauliche die Tabulatur. (Siehe das Faksimile.)
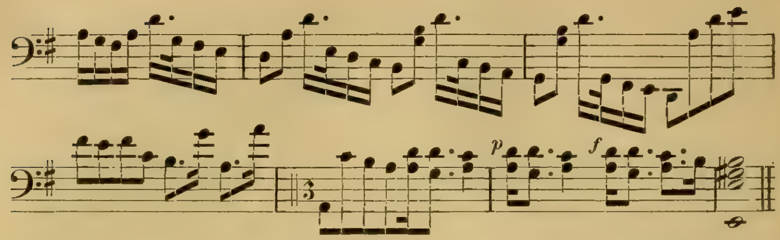


[1] Christopher Simpson, »The Division-Viol« (London, 1667).

[2] Thomas Mace, »Musick's Monument« (London 1676).

[3] John Playford, »An Introduction to the Skill of Musick« (London 1700).

[4] Im Mace'schen Druck lesen wir *D G d g* ♭ *d*. Aber schon die Bezeichnung dieser Stimmung als »sharp«, dann aber das folgende Beispiel machen den Fehler offensichtlich.



Im allgemeinen ist aber zu beachten, daß die praktische Literatur der Viole auf englischem Boden von Anfang an mit den Zeichen der Gesangsmusik notiert ist. Die Violen-Werke Morley's aus den Jahren 1595 und 1599, die Violenbegleitung der »Ayres« Rosseter's und Campion's, die Fancies und Lessons von Daman, Lupo, Cooper, Orl. Gibbons, Alfonso Ferrabosco, Michel Este, die Suitenkompositionen von William Brade, Thomas Simpson, Peter Philips, Thomas Mons, Jacob Harding, Anton Holborne, John Dowland, Edward Johnson bis hin zu den letzten Ausläufern der Violenmusik um 1675 Robert Bateman, William Lawes, John Jenkins, Christopher Simpson, Dr. Colman und Matthew Locke, alle gebrauchen die Zeichen der Mensuralmusik.

In Frankreich herrschte anfangs, wie wir von Mersenne[1] und Jean Rousseau[2] her wissen, eine fünfsaitige große Art von Viole, die dem Basse de Violon ähnlich war und deren Stimmung lauter Quarten aufwies; *E A d g c'*. Diese Viole, welche wir auch in der Schweiz nachweisen können[3], machte aber später der kleineren sechssaitigen mit sieben Bünden versehenen Viola Platz, deren Akkord zwischen zwei Quartenpaaren eine große Terz erkennen ließ. Die Stimmung des Diskant (Dessus)-Typus war: *d g c' e' a' d''*. Ihm gegenüber wurden die andern Typen nach Cerreto'schem Vorbilde gegliedert. Mersenne wie Rousseau kannten aber auch eine derartige Differenzierung der Stimmcharaktere, daß Basse, Taille und Haute-Contre Quarten, Haute-Contre und Dessus jedoch nur einen Ganzton von einander abstanden:

Dessus:	*d g c' e' a' d''*	*d g c' e' a' d''*
Haute-Contre:	*A d g h e' a'*	*c f b d' g' c''*
Taille:	*A d g h e' a'*	*G c f a d' g'*
Basse:	*D G c e a d'*	*D G c e a d'*

[1] »Harmonie Universelle« (Paris, Pierre Ballard, 1637) Seconde Partie, Livre Quatriesme S. 190 ff.
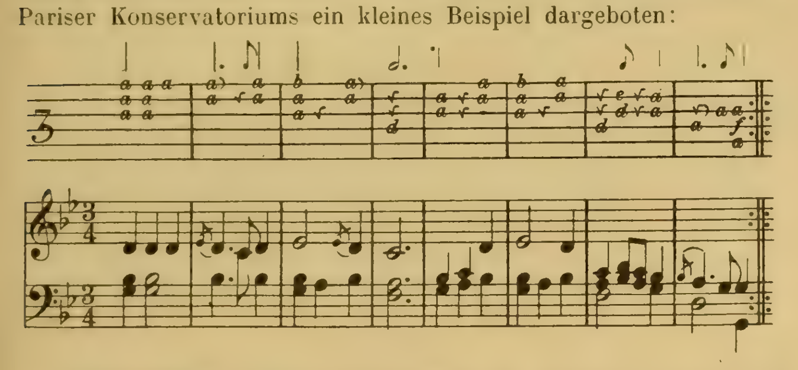
[2] »Traité de la Viole« (Paris, Christophe Ballard, 1687).

[3] 1589 führt Samuel Marescallus in seiner »Porta Musices« (Basel Seb. Henricpetri) die Stimmung der Baßviole als *E A d g c'*, der Tenor- und Altviole als ♮ *e a d g'* und die der Diskantviole als *fis h e' a' d''* auf.

Einen siebenten um eine Quarte tieferen Chor fügte nach Rousseau M. de Sainte Colombe, einer der bedeutendsten Violenspieler aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (gest. vor 1701) hinzu[1].

Mersenne und Rousseau kennen die Aufzeichnung »en musique« und »en tablature«. Die französische Violen-Tabulatur entspricht durchaus der französischen Lauten-Tabulatur. Ein Sechsliniensystem findet Verwendung, die Bünde der siebenten tiefsten Saite werden unter den Linien verzeichnet. Die Rhythmen gelangen über dem System mit den Notenformen 𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 (vgl. Rousseau) zum Ausdruck.

Mit ganz kleinen Abweichungen treffen wir dieselbe Violen-Tabulatur und die gleiche Stimmung auch auf deutschem Boden, wie Handschriften in Kassel dartun. Daneben ist aber auch der Akkord *D G d g b d'* (♮ unter *b*) (Mace's Harp-Way-Tuning-Sharp) in Umlauf, wofür codices in Darmstadt und Paris (Bibl. du Conserv.) sprechen. Es sei nur aus einem I. B. R. 1674 gezeichneten Manuskript des Pariser Konservatoriums ein kleines Beispiel dargeboten:



Gebräuchlicher scheint indes auch auf deutschem Boden die Aufzeichnung »en musique« gewesen zu sein. Fast die gesamte überkommene deutsche Violen-Literatur bedient sich der Gesangsnoten.

In Spanien hat die vihuela de arco schon frühzeitig Bedeutung gewonnen, wie uns die aus der Zeit um 1350 stammenden Verse des Juan Ruiz[2], Arcipreste de Hita, erkennen lassen. Es hat daher nichts Wunderbares, wenn wenige Jahre nach dem Erscheinen der ersten Schulwerke für Flöte und Viole auf italienischem Boden

[1] Von einer »vor kurtzer Zeit bey denen Herren Frantzosen« erfolgten Einführung eines siebenten Chores *A* spricht Eisel im »Musicus autodidaktos« (Erfurt 1738) S. 40.

[2] Vgl. Riaño, »Critical and Biographical Notes on early Spanish Music« (London 1887) S. 129.

auch Spanien sein erstes Schulwerk für vihuela erhält, das uns die Violenkunst in einer besonderen Entwicklung zeigt, sowohl im Zusammenwirken mehrerer gleicher Instrumente, als auch in der solistischen Verwendung eines Instrumentes im Zusammenwirken mit dem Cembalo: Diego Ortiz' »Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones«, Rom 1553. Wir erhalten in die Diminutionspraxis jener Zeit einen tiefen Einblick. Von der Tabulatur in ihrer Anwendung auf das Violenspiel weiß der Verfasser nichts. Alles ist mit Hilfe der Gesangsnotation zum Ausdruck gebracht. Die Stimmung der einzelnen Violentypen ist die bekannte: Baßviola *D G c e a d'*, Tenor- und Altviola *A d g h e' a'* und Diskantviola *d g c' e' a' d''*. Sicherlich ist gar mancher Satz auch vorübergehend mit Hilfe der Lautentabulatur zum Ausdruck gebracht worden.

Wie sich Portugal zur Pflege der Violenmusik verhielt, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls legt die 1789 in Coimbra erschienene »Nova Arte de Viola que ensina a tocalla con fundamento semmestre« des Manoel da Paixao Ribeiro für den Gebrauch der Notation »en musique« Zeugnis ab.

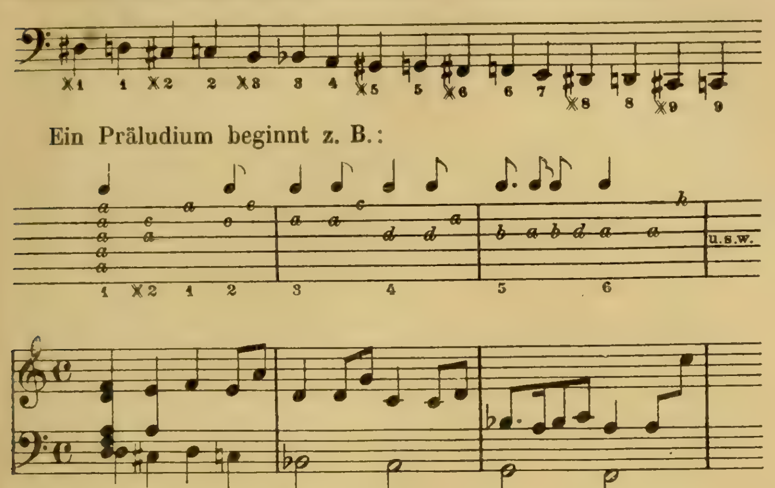
Als »Mischling der viola da gamba und der lira da gamba in ihrem letzten Entwickelungsstadium« erklärt Curt Sachs[1] die **Viola bastarda**, deren gewöhnliche Stimmung *D* (*C*) *G c e a d'* ist und deren Literatur ebenfalls mit Hilfe der französischen Tabulatur auf Systemen von sechs Linien aufgezeichnet wurde, wie z. B. eine Handschrift aus der Bibliothek Darmstadt erweist. Dieses Instrument ist nach dem Urteile des genannten Forschers identisch mit jener von Michael Praetorius[2] erwähnten Gambenart englischer Provenienz, bei der unter den sechs gewöhnlichen Saiten auf einem messingnen Stege »noch acht andere stählene und gedrehete Messing-Saiten liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmet« sympathetisch mitschwingen sollen. Ein ähnliches Instrument, bei dem aber die 16 unteren Metallsaiten mit dem Daumen der linken Hand gezwickt werden sollen, tritt uns in der **Viola Paradon** entgegen. Für sie schrieb z. B. am Anfange des 18. Jahrhunderts der Musicus in Weigelsdorf Johann Georg Krause seine »IX Partien«. Bei ihm ist das mit dem Bogen zu spielende Oberinstrument der Viola di Gamba *A d f a d' f'* gestimmt, während das Unterinstrument über die Halbtonreihe von *C* bis *dis* verfügt. Die Aufzeichnung der Töne des Oberinstruments erfolgt mit Hilfe

---

[1] »Die Viola bastarda« in »Zeitschrift der IMG.« XV, 123ff.

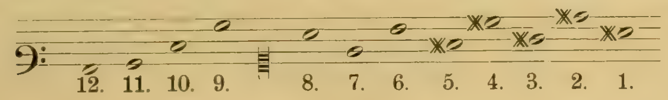
[2] »Syntagma musicum« II (Wolffenbüttel 1618) Kap. XXI (Neudruck S. 56).

der französischen Tabulatur, zu der dann die Töne des Unterinstruments als Zahlen nach folgendem Prinzip hinzutreten:



Ein Präludium beginnt z. B.:

Eine Abart der Viola ist die **Lyra**[1], die sich durch einen breiteren Hals, einen zwar längeren, aber niedrigeren und flacheren Steg und 12 Saiten auszeichnet, deren erste drei Begleitsaiten in der höheren Oktave haben. Das erste Saitenpaar sind Bordunsaiten. Der glänzendste Vertreter des Instruments war der Orpheus Frankreichs M. le Baillif. Nach ihm waren die Saiten folgendermaßen gestimmt:



Ihnen entsprechen im Schriftbilde 12 Linien, deren tiefste für die tiefste Saite eintritt. Als Bundbezeichnungen figurieren die kleinen Buchstaben, als Rhythmen Noten. Ein kurzes Beispiel *Laudate Dominum* veranschaulicht bei Mersenne diese Notation. Letzterer betont im übrigen, daß sich jeder die Stimmung nach seinem Belieben unter Wahrung bequemer Spielbarkeit einrichten könne.

Anders ist die Stimmung der »elfsaitigen lira in gamba« bei Scipione Cerreto im 10. Kapitel des 4. Buches seiner »Prattica Musica vocale et strumentale« (Napoli 1601). Hier bietet das Schriftbild nur elf Linien, welche von unten nach oben gerechnet folgende tonliche Bedeutung haben: 1 *G*, 2 *g*, 3 *c*, 4 *c'*, 5 *g*, 6 *d'*, 7 *a*, 8 *e'*,

[1] Vgl. Mersenne, »Harmonie Universelle« (Paris, Pierre Ballard 1637) II, livre IV S. 205ff.

9 *h*, 10 *fis'*, 11 *cis'*; mit ihnen wird die italienische Tabulatur in Verbindung gebracht, wieder mit solcher Lagerung der Linien, daß der tiefsten die tiefste Saite entspricht.

Wieder anders sind die Verhältnisse auf englischem Boden, wo die »lyra viol« mehr mit der Viola bastarda identisch gewesen zu sein scheint.
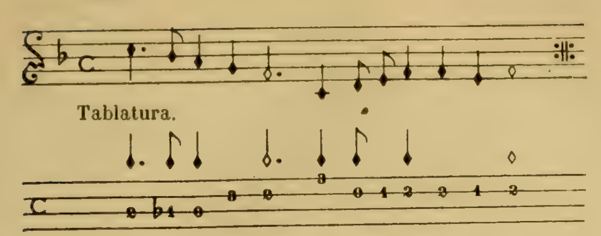
Playford in seinem »Viol lyra book« (1652) rechnet nur mit sechs Saiten und notiert mit Hilfe der französischen Tabulatur, ebenso Alfonso Ferrabosco, aus dessen »Lessons for the Lyra Violl« die Stimmung *G d g d' g' c''* besonders herausgehoben sei[1].

Bis zu welchem Zeitpunkte Violen-Tabulaturen gebraucht wurden, läßt sich vor der Hand noch schwer bestimmen. Einzelne Länder wie Italien und England bevorzugten von vornherein die Aufzeichnung »en musique«. In andern wie Frankreich und z. T. auch Deutschland laufen beide Praktiken nebeneinander her. »*Les uns veulent des pièces en musique et d'autres en tablature*« sagt 1685 Demachy in seinen »Pièces de Violle en Musique et en Tablature« (Paris Bibl. Nat.). Um jene Zeit scheint aber doch die Entscheidung für die Aufzeichnung in der gewöhnlichen Notation gefallen zu sein. Die »Fantaisies Bisarres« eines Johann Schenk, die »Sonate XII pro diversis instrumentis quarum tres priores pro Violino et Viola di Gamba« eines Finger 1688, die Violenstücke eines Marais (c. 1700), die »Sonate o Partite ad una o due Viole da Gamba« August Kühnel's 1698 (Cassel), alle sind »en musique« aufgezeichnet.

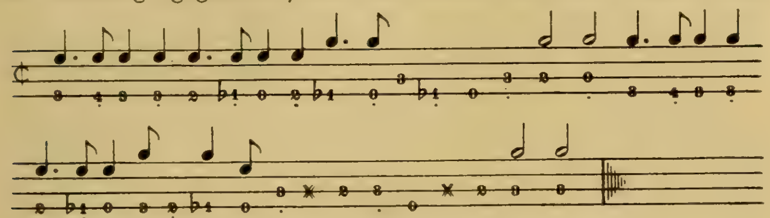
Eine besondere Rolle spielen in der Geschichte der Notation die bündelosen »Polischen Geigen« oder »viole da braccio«, unsere Violinen. Für sie gelangen im 17. und 18. Jahrhundert zuweilen wie bei der italienischen Lautentabulatur Zahlen auf Linien zur Anwendung. Diese Zahlen 1 2 3 4 usw. bedeuten aber nicht Bund- d. h. Halbtonfortschreitungen, sondern Fortschreitungen um diatonische Stufen. Alterationen werden durch Vorzeichnung von ✕ und ♭ kenntlich gemacht. Diese Lehre tritt uns zuerst bei Gasparo Zannetti in seinem »Scolaro per imparar a suonare di Violino et altri stromenti« (Milano, Carlo Camagno, 1645) entgegen und ist noch 1752 bei Pablo Minguet in seiner »Academia Musical« nachzuweisen. Vier Linien entsprechen den in Quinten gestimmten Saiten, und zwar im Diskanttypus *g d' a' e''*, im Alt- und Tenortypus *c g d' a'* und im Baßtypus *B̲ F c g*. Sie sind so gelagert, daß die oberste Linie die tiefste Saite vertritt. Noten bezeichnen die rhythmischen Werte. Die »Aria del Gran Ducha« beginnt z. B.:

[1] Siehe die Faksimilien zweier »Pavins« bei E. van der Straeten, »The Romance of the fiddle«. (London, Rebman lmtd., 1911) S. 75 und 79.

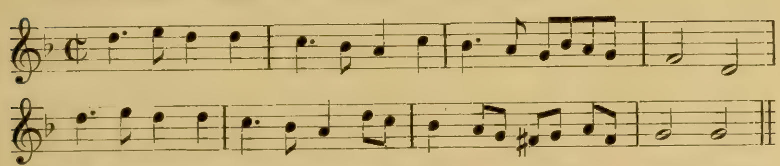
Canto.



Der gleichen Notation mit Beziehung auf eine Alt- oder Tenor-Viola da braccio stehen wir in dem *Ms. 33748* des Germanischen Museums zu Nürnberg[1] gegenüber, wie der »Ballo del Fiore« zeigen mag:



Der Punkt bezeichnet den Aufstrich des Bogens.



Ein Passemezzo sei noch im Faksimile angefügt (siehe S. 234).

Weist diese Aufzeichnung der italienischen Lautentabulatur ähnliche Züge auf, so treten mehr der spanischen Lautentabulatur entsprechende in einem am 26. September 1613 begonnenen Kodex desselben Nürnberger Museums *Ms. 14976*[2] zutage. Hier haben wir es mit einer Diskant-Viola da braccio, d. h. mit unserer Vio-

---

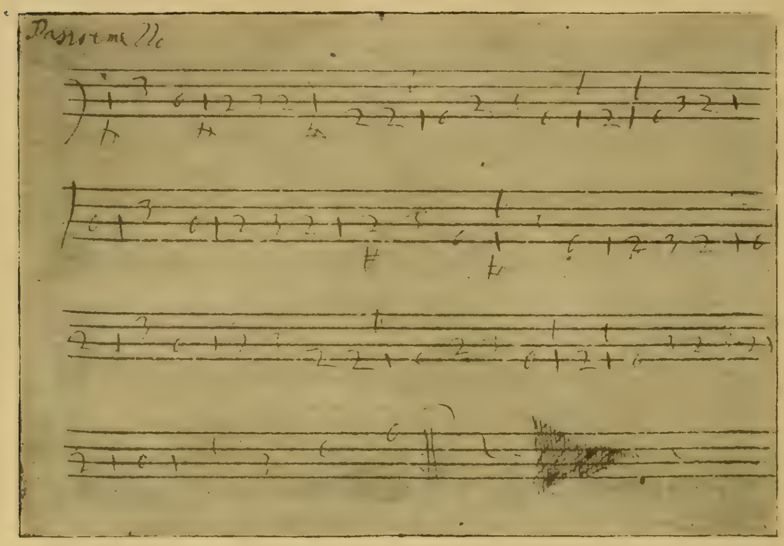
1 Zuerst behandelt von Wilhelm Tappert in der »Neuen Berliner Musikzeitung« 1882 Nr. 1.

2 Aus ihr ist auch folgender Schreibervers nicht uninteressant:

Johann Wolff Gerhard bin ich genand
In Nürnberg ist mein Vaterlandt
Pappier ist mein Acker
Darmit schreib ich wacker.

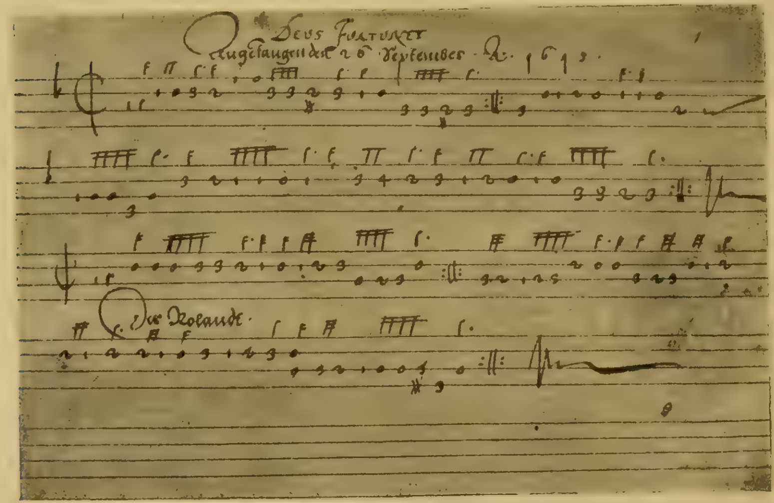
Auf die Handschrift machte zuerst Wilhelm Tappert in der »Neuen Berliner Musikzeitung« 1882 Nr. 1 aufmerksam. Die Vorlagen für einige Stücke in Werken von Georg Hase (Nr. 57) und Hans Leo Hassler (Nr. 26) hat zuerst Gustav Beckmann in seiner Schrift »Die Entwickelung des deutschen Violinspiels im 17. Jahrh.« (Berliner Dissertation 1916) nachgewiesen.

line in der gewöhnlichen Stimmung *g d′ a′ e″* zu tun. In der Schrift entspricht die tiefste Linie der tiefsten Saite. Im übrigen bezeichnen
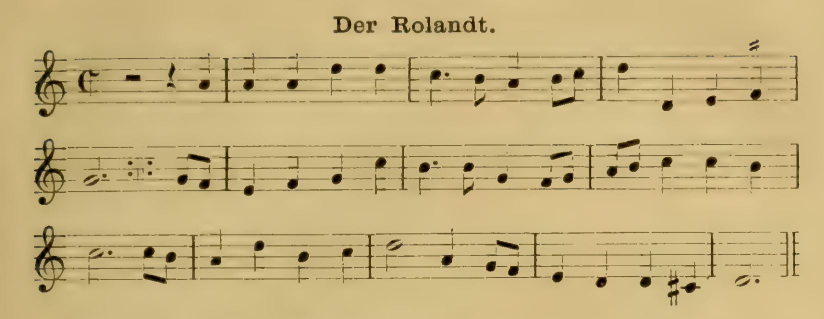


Nürnberg, Germanisches Museum *Ms. 33748. VII.*

auch hier die Zahlen 1 2 3 4 diatonische Fortschreitungen. Rhythmische Bezeichnungen, wie wir sie von Orgel- und Lautentabulaturen her kennen, offenbaren die Notenwerte:

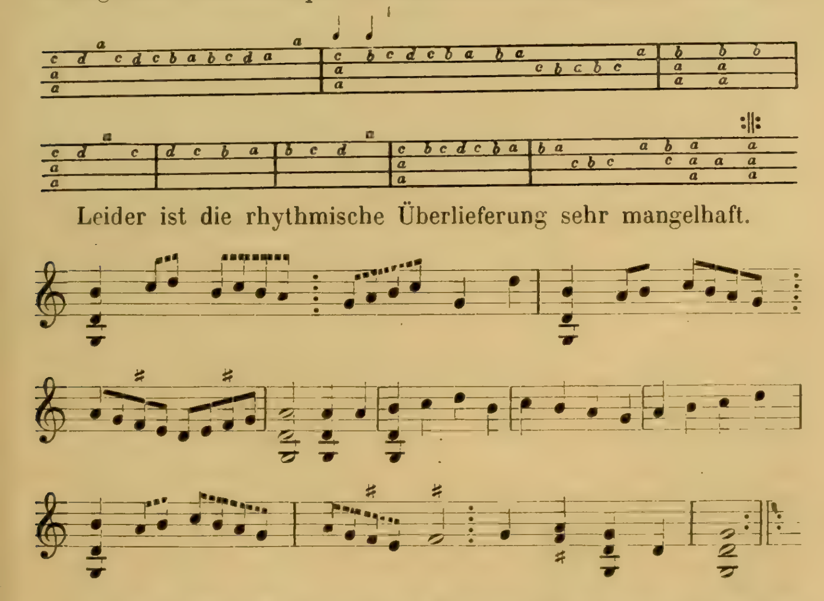


Nürnberg, Germanisches Museum *Ms. 14, 976.*

Der Rolandt.



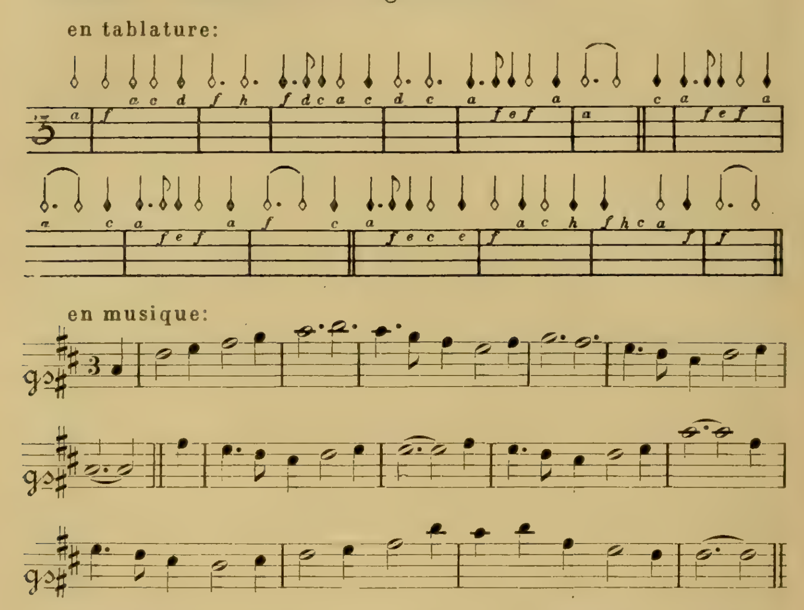
Aber nicht allein die italienische, auch die französische Tabulatur kommt bei der Aufzeichnung von Violinstücken zu ihrem Recht Angehängt an den Druck der Moral von Aristoteles aus dem Jahre 1576 finden sich in dem Exemplar des Pariser Konservatoriums Tonsätze, bei denen die zur Darstellung benutzten Buchstaben a b c d usw. in Verbindung mit einem Vierliniensystem ebenfalls diatonische Fortschreitungen charakterisieren. Die zugrunde liegende Stimmung der den Linien entsprechenden Saiten ist *g d' g' d"*. Der Anfang einer »Branle simple« veranschauliche diese Art der Notierung:



Leider ist die rhythmische Überlieferung sehr mangelhaft.

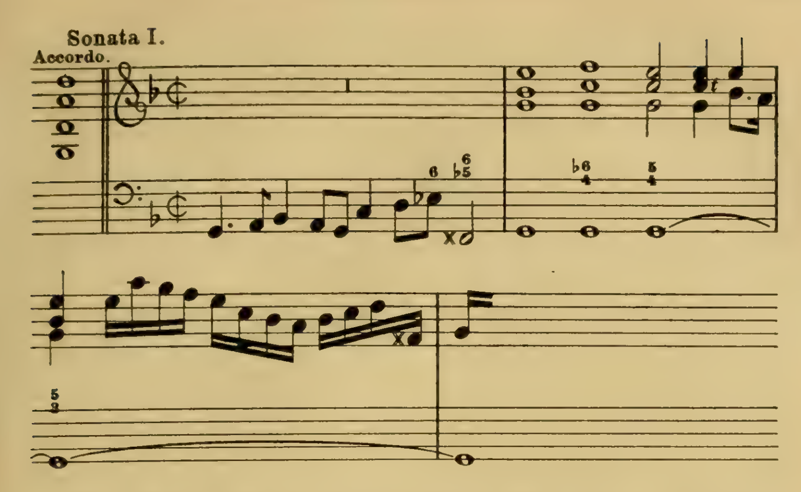
Ja, im »Guthrie Ms.« der Bibl. Edinburgh findet sich sogar der seltene Fall, daß sich mit der französischen Tabulatur die italienische Lagerung der Saiten (oberste Linie = tiefste Saite) verbindet.

Aber auch die bei den Lauten und Violen geübte Praxis, Halbtonfortschreitungen mit den Buchstaben des kleinen Alphabets zu bezeichnen, findet auf die Violinen ihre Anwendung. John Playford notiert z. B. in seiner »Introduction to the Skill of Musick« ein »Parthenia« betiteltes Stück folgendermaßen:



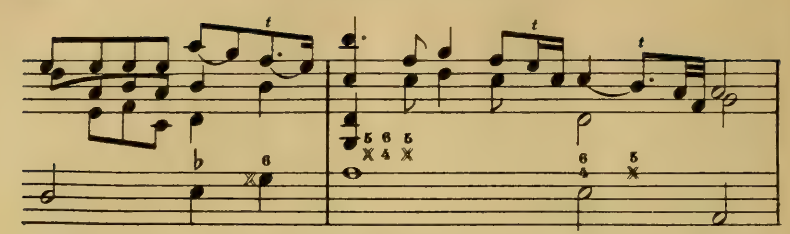
Diese für viola da braccio vorkommenden Tabulaturen scheinen keine allgemeine Bedeutung gehabt zu haben. Über die angeführten Denkmäler hinaus ist es mir bisher nicht gelungen, auch nur Spuren von ihnen zu entdecken. Die Aufzeichnung »en musique« war von vornherein die herrschende. Aber auch sie bot eigene Züge dar. Als den markantesten hebe ich die »scordatura« heraus. Sie bildet ein Gegenstück zu der »scordatura« bei den Lauten, zu den Lauten im Abzuge. Eine oder mehrere Saiten weichen von der Normalstimmung ab und schaffen ein Notenbild, das im ersten Augenblicke unsinnig anmutet und erst durch die Ausführung auf dem umgestimmten Instrument sein richtiges Gepräge gewinnt. Ein paar Beispiele von Heinrich Biber aus seinen »Sonatae, Violino solo« 1681 [1] mögen diese Praxis belegen und erläutern:

[1] Auch Biber's »Harmonia artificiosa« (Nürnberg, Endter) bietet reiches Material zur scordatura.

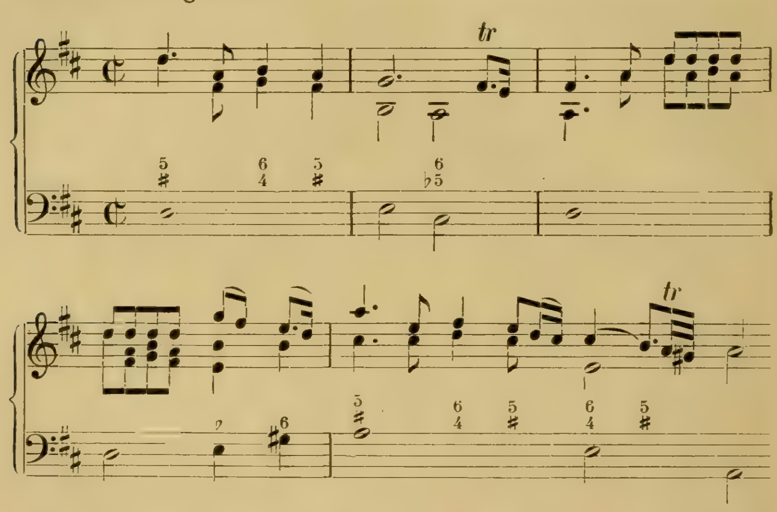


Alle auf der e''-Saite auszuführenden Töne sind von e'' aus notiert, müssen aber wegen der Umstimmung der e''-Saite nach d'' um einen Ganzton tiefer transponiert werden:

Sonata IV.
Accordo.



Die Saiten $g\ d'$ sind einen Ganzton höher, die Quinte e'' einen Ganzton tiefer gestimmt.



Auch andere Komponisten machten sich dieses etwas äußerlich und unkünstlerisch anmutende, aber der Technik neue Perspektiven eröffnende Mittel der scordatura untertan, ich nenne nur Georg Arnold (Psalmi de beata Maria Virgine 1662), Johann Heinrich Schmelzer (in hdsch. Violinsätzen der Bibl. Upsala), Clamor Heinrich Abel (Musikalischer Blumen 3. Theil 1677), Joh. Fischer (Das Eins-Drey Bibl. Upsala), Georg Falck (Idea boni cantoris 1688), Gottfried Hungar (Neue musicalische Kirchen-Lust 1690), Marini (Sonata II per il Violino d'inventione), Carlo Ambrogio Lonati (12 Sonate a Violino solo 1701) und aus neuerer Zeit Bach, Karl Stamitz, Tartini, Barbella, J. M. König, Lolli, Baillot, Paganini[1].

Von Besonderheiten der Aufzeichnung sei noch auf die Darstellung von Doppelgriffen mit Zahlen unter der »en musique« notierten Stimme durch Carlo Farina hingewiesen.

[1] Vgl. dazu G. Beckmann, a. a. O., S. 25.

Verzeichnis einiger Tabulaturen für Geigeninstrumente.

a) in deutscher Tabulatur.

Hans Gerle, Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen auch Lautten. Nürnberg, Formschneyder, 1532.
Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum, Wolfenbüttel, herzogl. Bibl. — Ausgabe 1537. Berlin, Kgl. Bibl., Paris, Bibl. du Conserv. — Ausgabe 1546. Berlin, Kgl. Bibl., Königsberg, Univ. Bibl., Wien, k. k. Hofbibl.

b) in italienischer Tabulatur.

Silvestro Ganassi dal Fontego, Regola Rubertina. Ven. 1542/1543.
Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Bibl. du Conserv. (frgm., durch Faksimilierung vervollständigt).

Scipione Cerreto, Della Prattica Musica vocale et strumentale. Napoli 1601 (nur Lehrbeispiele).
Berlin, Kgl. Bibl., Hannover, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conservatoire, Rom, Sta. Cecilia.

c) in französischer Tabulatur.

Cassel, Landesbibliothek *Ms.* Katalog Israel, Anhang Nr. 28. Stücke für 2 Gamben.

—— Suite für Viol di Gamba von G. Tielke *Ms.*

—— *Ms.* Katalog Israel, Anhang Nr. 30.

Darmstadt, großherz. Hofbibl. *Ms.* in quer 4°.

Paris, Bibl. du Conservatoire. *Ms.* gezeichnet I. B. R. 1674. Darin Berlinische Stücke.

Paris, Bibl. Nat. Demachy, Pièces de Violle en Musique et en Tablature (datiert 1685).

Tabulatur für Bariton oder Viola Paradon.

Cassel, Landesbibl. Convolut sub folio 61, 1.

Dresden, öffentliche Bibl. Joh. Georg Krause, IX Partien auf die Viola Paradon (Ende des 17. Jahrh.).

Tabulatur für Viola bastarda.

Darmstadt, großherz. Hofbibl. einzelnes Blatt.

Tabulaturen für die Violine.

a) italienische (diatonische Fortschreitungen).

Gasparo Za(n)netti, Il Scolaro per imparar a suonare di Violino et altri stromenti. Milano, Carlo Camagno, 1645.
Glasgow, Univ. Bibl.

Pablo Minguet, Academia Musical de los instrumentos. Madrid, Joaquin Ibarra, 1752.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, London, British Museum.

Nürnberg, Germanisches Museum, *Ms. 33 748.*

—— —— *Ms. 14976.* Tabulatur Johann Wolff Gerhard.

b) französische (diatonische Fortschreitungen).

Paris, Bibl. des Konservatoriums. Handschriftlicher Anhang an die Moral des Aristoteles (1576).

Edinburgh, Guthrie *Ms.*[1] (Tiefste Saite oben).

c) französische (Halbton-Fortschreitungen).

John Playford, A Breefe Introduction to the Skill of Musick for Song or Violl. London 1654.

Kopenhagen, Univ. Bibl., London, British Museum und Royal College of Music. — Spätere Ausgaben in vielen Bibliotheken.

Tabulaturen für Lyra-Violl.

Alfonso Ferrabosco, Lessons for the Lyra-Violl.

London, Royal College of Music (?).

John Playford, Musick's recreation on the Lyra-Violl. London 1652 (1655, 1661).

London, British Museum und Royal College of Music.

—— Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way. London 1669.

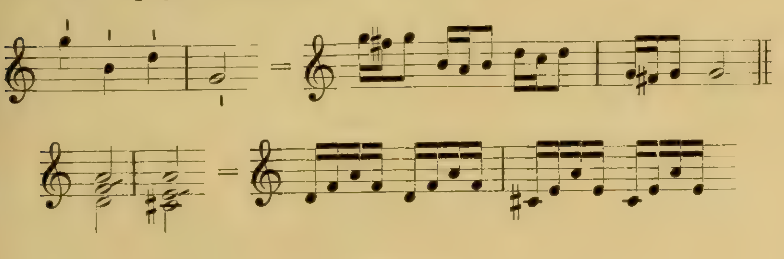
London, British Museum.

Von besonderen Zeichen sei bei den Geigeninstrumenten in erster Linie der Bezeichnung der Bogenführung gedacht. Die französische Praxis entschied sich für T (tirer) und P (pousser). Marais gebraucht in seinen »Pièces à une et à deux Violes« (Paris, c. 1701) kleine, Corrette in seiner »Ecole d'Orphée« (Paris 1738) große Buchstaben. Diese scheinen das Ursprüngliche zu sein, denn schon Joh. Andr. Herbst führt in seiner 1653 in Frankfurt erschienenen »Musica moderna prattica« an: »T den Bogen unter sich ziehen, P den Bogen über sich ziehen«[2]. Leopold Mozart verwendet in seiner »Gründlichen Violinschule« die Worte »hin« (Hinaufstrich) und »her« Herabstrich, George Simon Löhlein in seiner »Anweisung zum Violinspielen« (Leipzig und Züllichau 1774) dagegen das Zeichen des b. »Gehet das spitzige Ende aufwärts (b), so wird der Aufstrich darunter verstanden; stehet es aber unterwärts (q), so bedeutet es den Niederstrich«. Der für englische Verhältnisse schreibende Corelli-Schüler Geminiani gebraucht in seinem »Entire New and Compleat Tutor for the Violin« (London, printed for John Preston, s. a.) u (up) für Auf- und d (down) für Abstrich. Von Verzierungen sei aus Jo. Jacob Walther's »Hortulus Chelicus«

[1] Vgl. S. 51.

[2] Die Kenntnis verdanke ich Frl. Dr. Nelly Diem (St. Gallen), welche darüber eingehender in ihrer Dissertation »Beiträge zur schottischen Musik« (Zürich 1918) berichten wird.

(Moguntiae, sumptibus Ludovici Bourgeat, MDCLXXXVIII) das m für den Mordent erwähnt. Daniel Merck kennzeichnet in seinem »Compendium musicae instrumentalis chelicae« vom Jahre 1695 einmal die unter einem Bogenstrich auszuführenden Noten durch die Zeichen ⌒ oder ⌐¬ und gebraucht ein t oder zwey Strichlein auf oder unter einer Note für den Sekund-Triller oder Mordanten. Wo der Buchstabe m steht, muß nach ihm mit dem Finger fest zugedrückt, aber die ganze Hand bewegt werden. Interessante Tabellen von Verzierungszeichen liegen z. B. bei Marais in seinen »Pièces à une et à deux Violes (Paris c. 1701) und bei Geminiani in seinem »Entire New and Compleat Tutor for the Violin« (London, Preston, o. J.), vor. Aus Corrette's »Ecole d'Orphée« (Paris 1738) sei besonders auf die Ausführung des Pincé und des Arpegio hingewiesen:

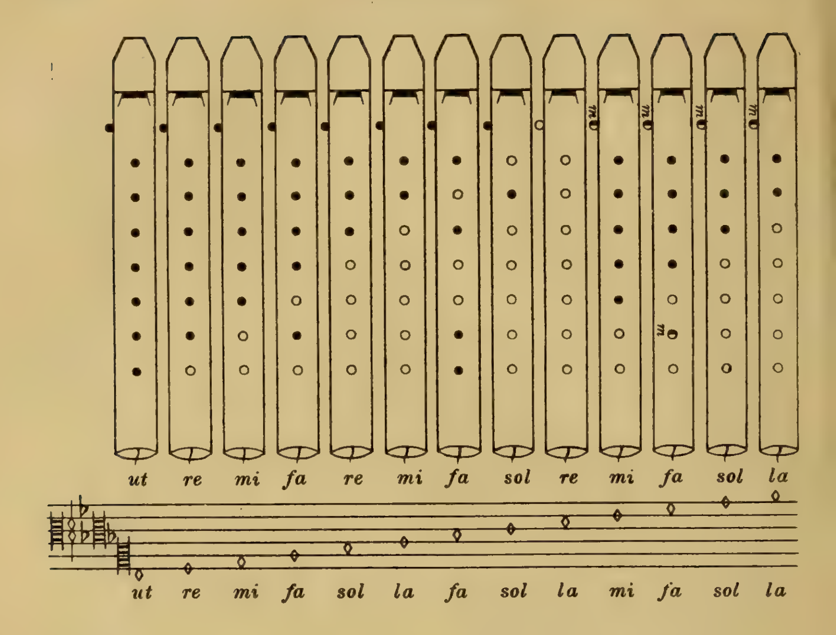


5. Kapitel.

Tabulaturen für Blasinstrumente.

A. Tabulaturen für Holzblasinstrumente.

Bei den Flöteninstrumenten kommt früh der Ausdruck Tabulatur unter einem ganz besonderen Sinne vor. Er bezeichnet das Abbild des Instruments bei dem jeweiligen Hervorbringen des einen oder des anderen Tones. Gedeckte Löcher sind durch gefüllte, halbgedeckte durch zur Hälfte geschwärzte, offene durch leere kleine Kreise zum Ausdruck gebracht. Silvestro di Ganassi dal Fontego, der erste, der 1535 mit einer »Fontegara« betitelten Flötenschule hervortrat, erläutert z. B. das Zustandekommen der diatonischen Leiter in Baß-, Tenor- oder Alt- und Diskantflöte durch folgende Tabulatur:

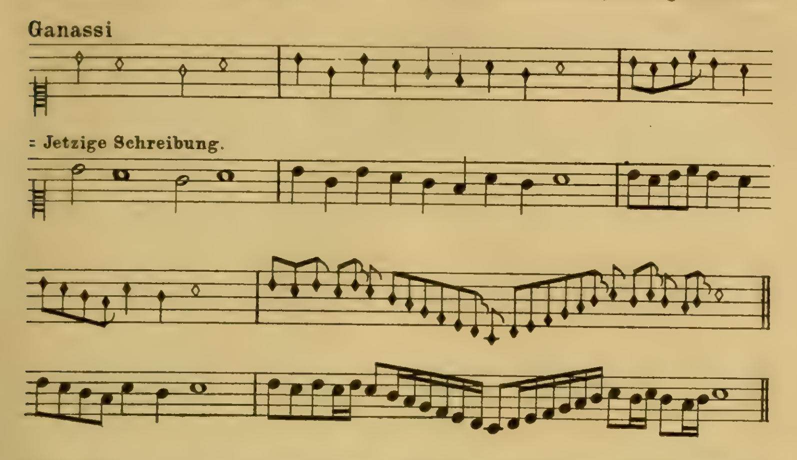


Dieselbe Art der Darstellung läßt sich in fast allen späteren Schulen für flötenartige Instrumente nachweisen, nur daß zuweilen an die Stelle des gefüllten Kreises ein kurzer Strich tritt. Genannt seien nur Mersenne's »Harmonie Universelle« (Paris 1637) II livre V, Borjon's »Traité de la Musette« (Lyon 1672), Eisel's »Musicus αὐτοδίδακτος« (Erfurt 1738), William Tans'ur's »A new musical grammar« (London 1756), Hotteterre's »Principes de la flute traversière (Amsterdam, Etienne Roger), Coche's »Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte« (1838) und Dienst's »Flageoletschule« (1890).

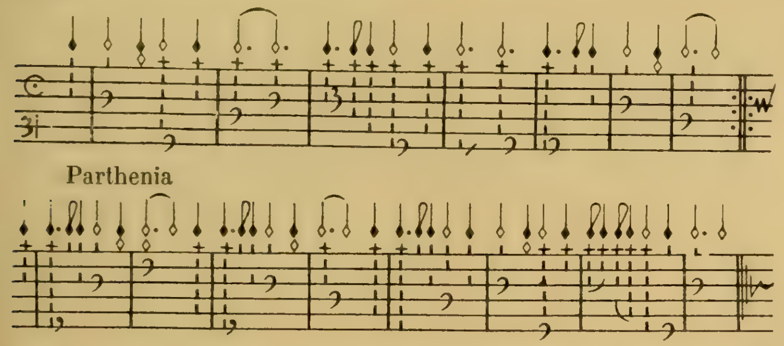
Der wirklichen Aufzeichnung von Tonstücken diente aber bei Ganassi sowohl wie bei den späteren die gewöhnliche Tonschrift. Allerdings gewann sie bei ihm dadurch ein eigentümliches Gepräge, daß Folgen von Achteln, Sechzehnteln, Zweiunddreißigsteln usw. durch einen Balken zusammengeschlossen und der eigentliche Notenwert erst an der Schlußnote der Reihe gleichartiger kenntlich gemacht wurde. (Siehe Beispiel S. 243.)

In seltenen Fällen verdichtet sich die für den Unterricht bestimmte Tabulatur zu einer wirklichen Notation. Ein hübsches Beispiel bietet Thomas Greeting, der in seinem »Pleasant Companion or new lessons and instructions for the flagelet« (London

1682)[1] diese Abbilder des Instruments mit den darübergesetzten rhythmischen Bezeichnungen ◊ ◊ ♦ ♦ in Verbindung bringt und auf



diese Weise ein ausdrucksfähiges Mittel schriftlicher Fixierung gewinnt:

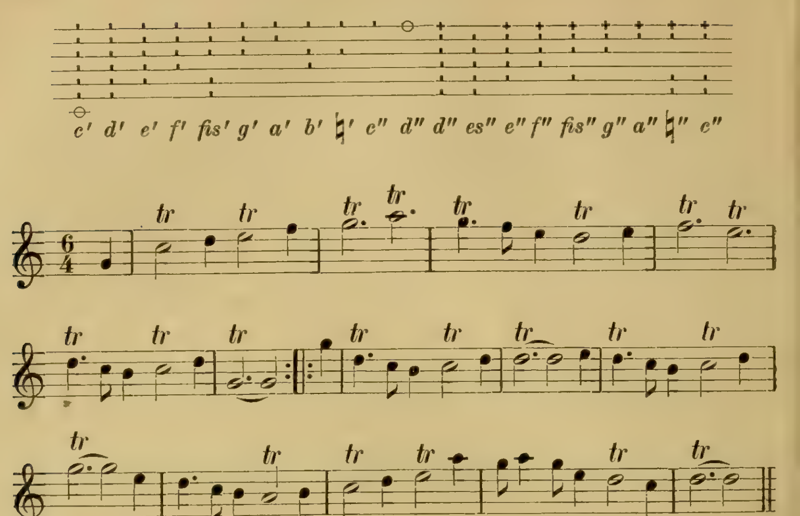


Sechs Linien entsprechen den sechs Löchern des Flageolets. Ein kurzer Vertikalstrich bedeutet die Deckung, ein Kreuz die Halbdeckung, welche so hervorgerufen wird, daß der Daumennagel der Linken quer über das Luftloch fest aufgesetzt wird. Das Häkchen bedeutet den Triller. Die Tonhöhen sind aus folgender Tabelle ersichtlich, bei deren Aufstellung auch die Tabulatur Mersenne's[2] Berücksichtigung gefunden hat. Bemerkenswert ist es, daß bei letzterem das Kreuz stets durch ○, d. h. ein geöffnetes Loch ersetzt ist:

---

[1] Exemplar in London British Museum.

[2] »Harmonie Universelle« II (Paris 1637) livre V S. 232 ff.



Ein Achtliniensystem bildet die Grundlage der Flötentabulatur bei Pablo Minguet in seiner »Academia Musical de los instrumentos« (Madrid 1752). Die sieben Zwischenräume entsprechen den sieben Löchern des Instruments. Offenen Löchern entsprechen leere Kreise, halbgedeckten Halbkreise, ganzgedeckten volle Kreise.

Mit einer Tabulatur, welche die Zahl der Fixierung von Flötenmusik dienstbar macht, trat bereits Sebastian Virdung in seiner »Musica getutscht« (Basel 1511) hervor. Auch er geht von der Technik des Flötenspiels aus. Den Zustand, daß alle Löcher geschlossen sind, wobei sich auf seiner Diskantflöte der Ton *g* ergibt, bezeichnet er mit einem Punkte im Kreise ⊙. Die Öffnung des ersten Loches, welches den Ton *a* erzielt, drückt er mit der Zahl 1, die Öffnung des zweiten Loches, welche den Ton *b* erklingen läßt, mit 2, die Öffnung der ersten beiden Löcher, welche den Ton *h* hervorbringt, mit 2 aus. Auf die Öffnung der Löcher 3 1, welche *c'* erzeugt, weist 3 hin. Die ersten drei Löcher sind offen bei 3 = *cis'*, die ersten vier bei 4 = *d'*, die Löcher 5 3 2 1 bei 5 = *es'*, 5 4 3 2 1 bei 5 = *e'*, 6 4 3 2 1 bei 6 = *f'*, 6 5 4 3 2 1 bei 6 = *fis'*, 7 5 4 3 2 1 bei 7 = *g'*, 7 6 5 4 3 2 1 bei 7 = *gis'*, alle Löcher sind geöffnet bei ○ = *a'*. Durch Halbdeckung des achten Loches lassen sich entsprechend der tieferen Oktave die höheren Oktavtöne finden. So geht aus 2 = *h* hervor $\overset{\frown}{2}$ = *h'*, aus 3 = *c'* $\overset{\frown}{3}$ = *c''*, aus 4 = *d'* $\overset{\frown}{4}$ = *d''* usf.

⊙ = *g*	
1 = *a*	2̵̑ = *b′*
2̵ = *b*	2̑ = ♮′
2 = ♮	3̵̑ = *c″*
3̵ = *c′*	3̑ = *cis″*
3 = *cis′*	4̑ = *d″*
4 = *d′*	5̵̑ = *es″*
5̵ = *es′*	5̑ = *e″*
5 = *e′*	6̵̑ = *f″*
6̵ = *f′*	
6 = *fis′*	
7̵ = *g′*	
7 = *gis′*	
○ = *a′*	

Mit den Zahlen sind zur Bezeichnung der Tondauer die in der Orgel- und Lautentabulatur üblichen Mensurzeichen . | ⌈ ⩮ in Verbindung zu bringen. Ein Beispiel dieser Notation scheint aus der Zeit Virdung's nicht überliefert zu sein. Daß sich aber das Prinzip erhalten hat, beweist die Tabulatur der Sackpfeife (musette), wie sie Mersenne[1] und Borjon[2] (Bourgeon) darbieten. Aber auch hier soll, wie letzterer betont, die Tabulatur besonders denen dienen, die die »musique«, d. h. die gewöhnliche Gesangstonschrift nicht kennen. Die Melodiepfeife der Musette, eine Schalmei mit acht Löchern und drei Klappen, wird so gehandhabt, daß die oberen vier Löcher mit dem Daumen und den ersten drei Fingern der linken Hand, die übrigen mit den Fingern der rechten Hand gedeckt werden. Bleibt nur das achte Loch geöffnet, so erklingt *g′*, bei Öffnung des siebenten *a′*, beim sechsten *h′*, bei der Klappe zu Loch 6 *b′*, beim fünften *c″*, beim vierten *d″*, beim dritten *e″*, bei der Klappe zum dritten Loch *es″*, beim zweiten Loch *f″*, beim ersten *g″* und bei der Klappe zum ersten Loch *a″*. Diese Töne werden nun entsprechend den Ordnungszahlen der Löcher, auf denen sie erzeugt werden, mit Zahlen bezeichnet, wobei den Klappentönen mit Ausnahme des ersten durch eine Null charakterisierten noch Kreuze hinzugefügt werden. Das gewonnene Zahlenmaterial wird auf Systemen von fünf Linien angeordnet, wobei die Zahl 8 auf der untersten Linie einsetzt und die Null auf der obersten Linie ihren Platz findet. Zur Darstellung der Rhythmik dienen die Noten-

---

1 »Harmonicorum liber XII« (1648).

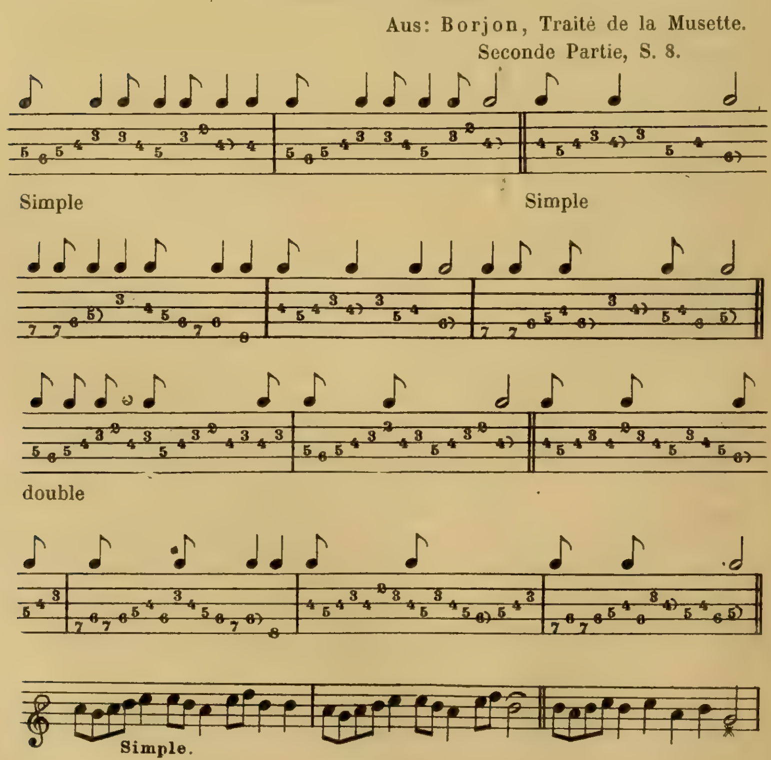
2 »Traité de la Musette« (Lyon 1672). Exemplare in Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Dresden, Kgl. Bibl., Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch, Bologna, Brüssel, Paris, Wien.

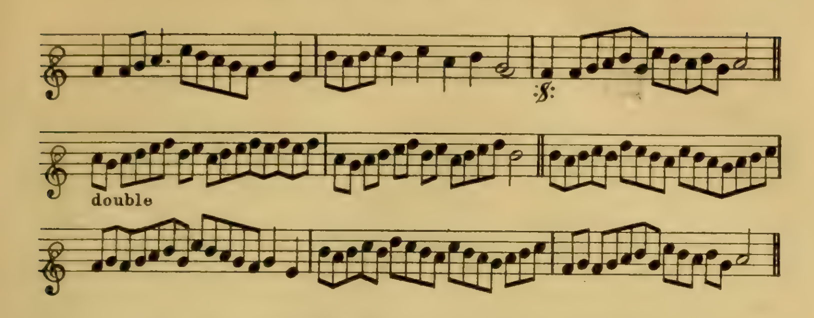
formen . Fügen wir noch das den Triller kennzeichnende Häkchen hinzu, so haben wir alle wesentlichen Züge der Musettetabulatur berührt. Dieser Triller wird gemeinhin mit oberem Hilfstone ausgeführt; das durch die Zahl bezeichnete Loch bleibt geöffnet, während das des nächsthöheren Tones abwechselnd geöffnet und geschlossen wird. Aber auch der Triller mit unterem Hilfstone findet den Beifall Borjon's.

Erinnert sei daran, daß Hotteterre den Tonumfang und die Ausdrucksfähigkeit der Musette durch Hinzufügung einer kleinen Schalmeipfeife nach dem Berichte Borjon's wesentlich gesteigert hat. Gavottes, Bransles und Aubades waren neben Liedern aller Art diejenigen Formen, die vornehmlich für die Musette geeignet waren. Als Beispiel sei eine Branle de bresse in der Form vorgelegt, in welcher sie Borjon »en tabulature et en musique« darbietet:

Branle de bresse.

Aus: Borjon, Traité de la Musette.
Seconde Partie, S. 8.





B. Tabulaturen für Blechblasinstrumente.

Bei den Blechblasinstrumenten verdient die Tabulatur für russische Jagdmusik[1] einige Worte der Erwähnung. Jedem Tone des benutzten Tonmaterials kommt eine Linie zu, die die Stimme des entsprechenden Hornes darstellt. Die Noten sind mit den gewöhnlichen Formen 𝅜 𝅗𝅥 ♩ usw. eingetragen, die überwiegenden Pausen in älterer Zeit durch Ϙ = $^1/_4$-Pause, Ϙ = $^1/_8$-Pause, in jüngerer Zeit durch □ = $^1/_4$-, Ϙ = $^1/_8$- und Ϙ = $^1/_{16}$-Pause ausgedrückt.

Bemerkenswert ist aus dem Mittelalter noch die rhythmische Darstellung der Fanfaren des Jagdhorns, wie sie uns der »Trésor de venerie« des Messire Hardouin de Fontaines Guérin überliefert[2]. Die Deutung der Rhythmen ist nicht zweifellos. Aber sowohl im Hinblick auf die angewandten Bezeichnungen als auf die rhythmischen Ergebnisse dürfte der Lösungsversuch Buhle's[3] das Richtige treffen:

Le mot Sengle	■	= ♩
Demi-double-de-chemin	□□	= ♪♪
Double-de-chemin	□□□□	= ♪♪♪♪
Double de chasse	■□□	= ♩ ♪♪
Long	■■	= 𝅗𝅥
Le mot d'apel tenent	■□■■	= ♩ ♪♪ 𝅗𝅥

[1] Vgl. Johann Christian Hinrichs, »Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik«. St. Petersburg 1796.

[2] Vgl. die Ausgabe von Jér. Pichon (Paris 1855) mit musikhistorischen Bemerkungen von Bottée de Toulmon.

[3] Siehe sein treffliches Werk »Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903). S. 22 f.

6. Kapitel.

Akkordiontabulaturen.

Spielt die Zahl beim Volksgesange eine Rolle, so bleibt ihr auch die Notation für volkstümliche Instrumente nicht verschlossen. Bei Bundinstrumenten hatten wir ihr Wirken schon beobachtet. Aber auch für die diatonischen Fortschreitungen der Ziehharmonika oder des Akkordions werden wie in alter Zeit bei den bundlosen polischen Geigen Ziffern verwendet. Jede der acht gewöhnlich vorliegenden Tasten entspricht aber hier zwei Tönen, deren einer beim Zudrücken, der andere beim Aufziehen des Balges erklingt. Deutsche[1] wie englische[2] Werke über das Akkordion offenbaren die Stimmung der Tasten

	1	2	3	4	5	6	7	8
beim Zudrücken:	g	c'	e'	g'	c''	e''	g''	c'''
	1	2	3	4	5	6	7	8
beim Aufziehen:	h	d'	f'	a'	h'	d''	f''	a''

Englische Schulen bezeichnen das Zudrücken des Balges mit einer Null unter der Zahl, deutsche lassen es unbezeichnet. Erstere kennzeichnen das Aufziehen des Balges mit einem Kreuz (+) unter der Zahl, letztere mit einem Winkel (∧) über derselben[3]. Französische Akkordions[4] gehen bis zum *e* hinab.

Die Zahl als Bundbezeichnung wirkt noch bei manchem älteren und neueren Instrument. Fraglich bleibt es vor der Hand, für welches Instrument die Tabulatur der Johanna Friederica Heppe neuve Antoine Pagot (?) bestimmt gewesen sein mag, welche das Kgl. Konservatorium zu Brüssel bewahrt. Vier Saiten in der Stimmung d g h d' liegen vor.

Mit einem Viersaiter in der Stimmung g c' e' g' haben wir es bei der Luthercither zu tun, für die ebenfalls Zahlen zur Bundbezeichnung in Anwendung gelangen[5].

Die gleiche Ziffernpraxis wird bei der Balalaika geübt, deren drei Saiten c' e' a' gestimmt sind[6].

---

[1] Z. B. Friedrich Rüdiger, »Die Kunst auf dem Zieh-Harmonica-Accordion in einer Stunde ein Stück zu spielen«.

[2] Vgl. John Simpson, »A selection of sacred music arranged for the Accordeon« (London, Simpson).

[3] Auf deutschem Boden kommt für den Zudruck auch der Buchstabe *z* und für den Aufzug *a* zur Verwendung (vgl. Zieschang, »Praktische Nummernoten-Schule für die lange Harmonika mit 10 Tasten«).

[4] Siehe Carnaud, »Méthode en chiffre pour l'Accordéon« (Paris).

[5] Vgl. Roese, »Schule zur Erlernung der Luthercither« (Wismar 1896).

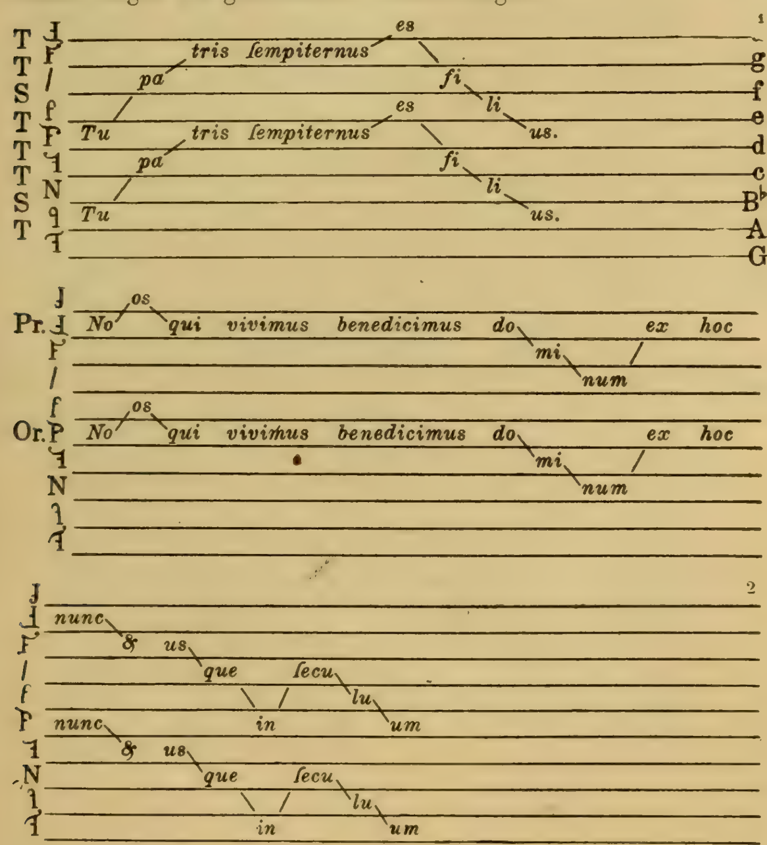
[6] Siehe z. B. Nasonov, »Pèsni i Dumki Ukraincy« und Poljakov, »Sbornik pèsen alja balalajki«.

7. Kapitel.

Außerdeutsche Orgel- und Klaviertabulaturen.

A. Die italienische Orgel- und Klaviertabulatur.

Zur Fixierung gregorianischer Melodien benutzte das frühe Mittelalter in theoretischen Traktaten zuweilen ein mit Schlüsselvorzeichnung versehenes Liniensystem, das nicht unschwer als Abbild eines Saiteninstrumentes zu erkennen ist. Die Zahl der Linien war je nach dem Umfange der Weisen bedeutenden Schwankungen unterworfen. Bis zu 18 sehen wir bei dem Verfasser der »Musica enchiriadis« und der mit ihr verwandten Schriften zur Darstellung der organa zusammentreten. Ein paar Beispiele auf neun und zehn Linien mögen die geschilderte Praxis belegen:



[1] Gerbert, Scriptores I, 171a. [2] Gerbert, Scriptores I, 185.

Dieses Prinzip der Anwendung einer größeren Linienzahl zum Zwecke deutlicher Darstellung mehrerer Stimmen ist auch außerhalb der Schulschriften in den mehrstimmigen Sätzen der Frühzeit (*Ms.* Douai 124)[1] anzutreffen. Viele Kompositionen aus der ältesten Zeit der Mensuralmusik sind auf ähnliche Weise partiturartig überliefert, nur daß bei ihnen die Benutzung von Linie und Zwischenraum verrät, daß die alte Vorstellung eines Saiteninstruments beim Schriftbilde abhanden gekommen ist. Die Charakteristika der Verwendung einer größeren Linienzahl und der Darstellung der Stimmen übereinander sind aber geblieben. Im Laufe der Entwickelung lernte sich die Mensuralmusik im allgemeinen für Darstellung von Einzelstimmen auf Systeme von fünf Linien beschränken, wenn auch einzelne Fälle noch im 15. Jahrhundert das Vorkommen von sechs und acht Linien belegen, wobei nur an codices wie Escorial V. III. 24[2], Bologna 37 und Trient 89 erinnert sei. Handelt es sich dagegen um partiturmäßige Darstellung, so rücken noch im 16. Jahrhundert zwei Fünfliniensysteme zusammen. Eine solche zehnlinige Partitur liegt bei Martin Agricola in seiner »Musica instrumentalis deudsch« (Wittenberg 1529) auf der Tafel zu Seite 50 vor. Beispiel über Beispiel bieten die handschriftlich in Berlin unter der Signatur *Ms. theor. 8⁰ 84* erhaltenen »Praecepta musicae poeticae« von Gallus Dreßler und das verwandten Inhalt aufweisende Manuskript *mus. theor. 4⁰ 57* derselben Bibliothek dar.

An die alten Partituren lehnen sich die Tabulaturen der italienischen und französischen Organisten und Klavecinisten sowie der englischen Virginalisten an, nur daß sie alle in den meisten Fällen aus Gründen der Übersichtlichkeit, und um das Notenmaterial der rechten Hand von dem der linken zu trennen, eine Scheidung der Linien in zwei Gruppen vornehmen.
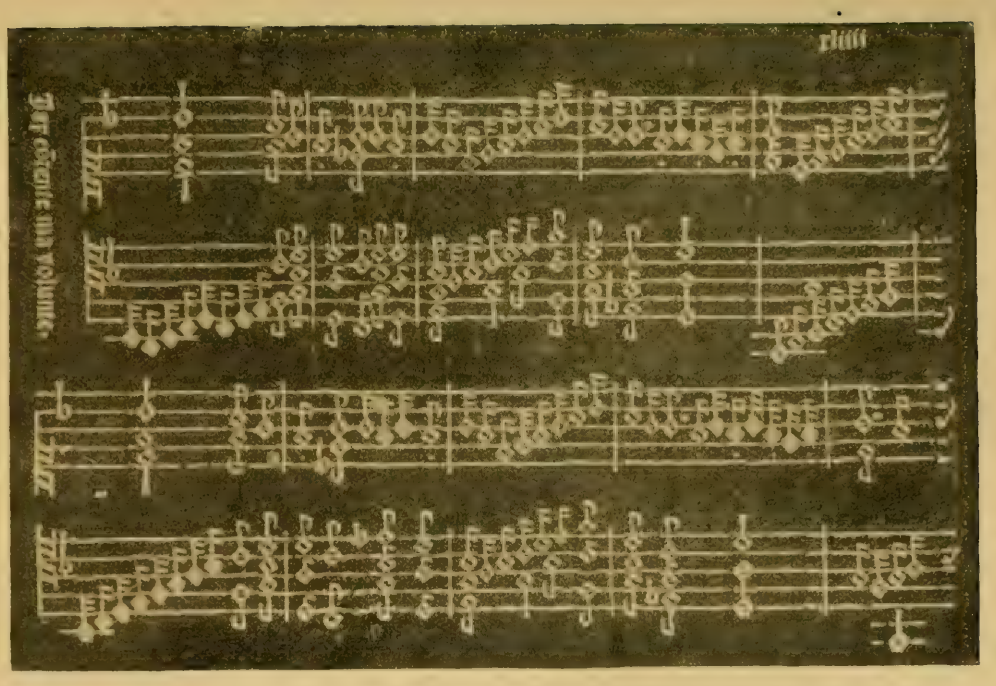
Die Franzosen griffen sofort zu zwei Systemen von fünf Linien[3], wie die für Orgel- und Klavierinstrumente bestimmten, in München erhaltenen sieben Sammlungen des Pariser Verlegers Pierre Attaingnant aus den Jahren 1530—1531 dartun, und notierten

---

[1] Vgl. Coussemaker, »Histoire de l'harmonie au moyen-âge«, planche 24/25.

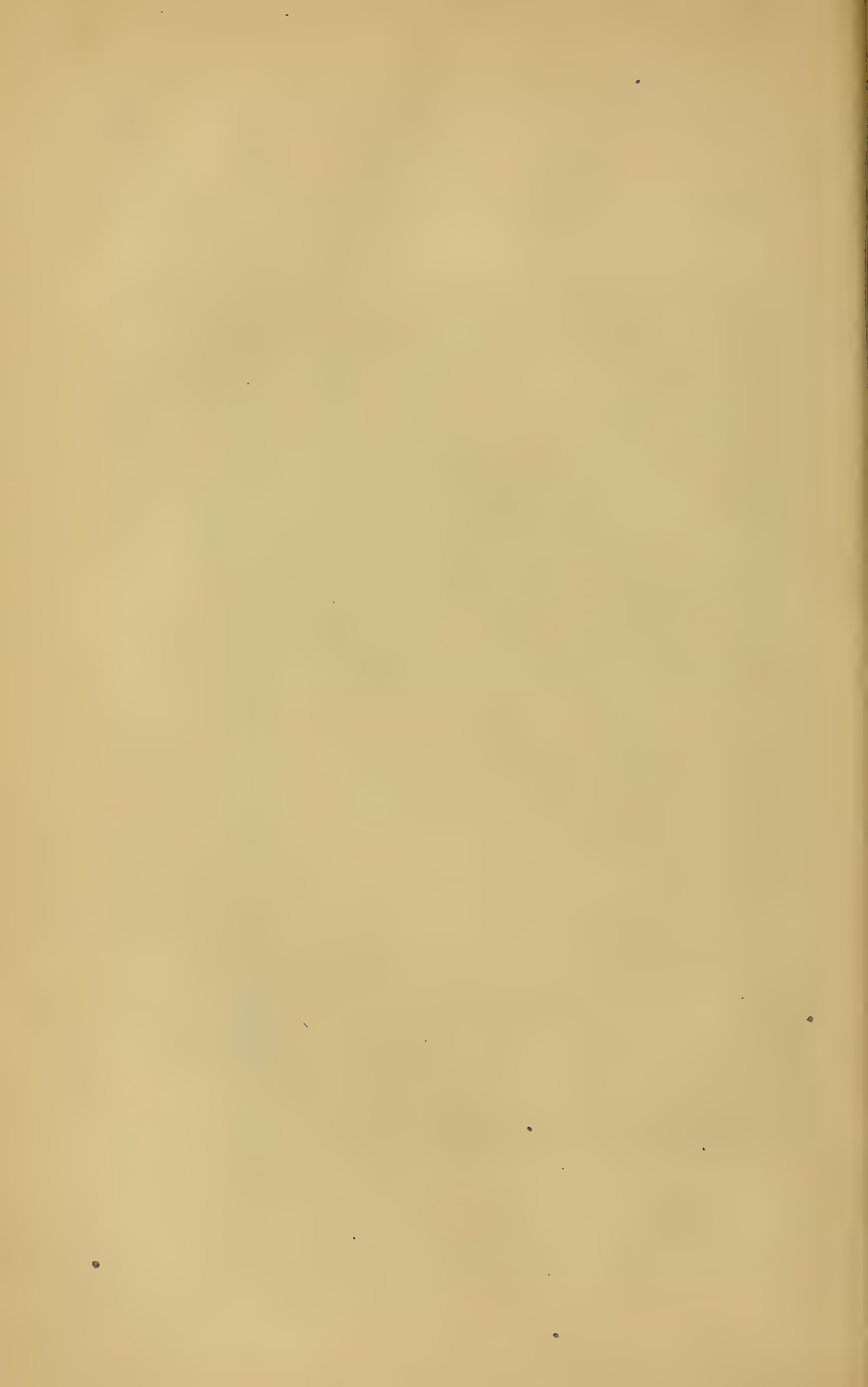
[2] Vgl. z. B. die Aufzeichnung von »J'ayme bien celui qui s'en va« in Pierre Aubry's »Iter Hispanicum II« (»Sammelbände der IMG.« VIII, 526). Siehe im übrigen die Nachweise bei Arnold Schering in seinem Werke »Studien zur Musikgeschichte der Renaissance« S. 92.

[3] Man erinnere sich dessen, daß im ausgehenden Mittelalter Systeme von vier Linien typisch für die Choralnotation und solche von fünf Linien typisch für die Mensuralnotation geworden waren. Zu vergleichen ist hierfür die Lehre von Johannes de Garlandia (Coussemaker, Scriptores I, 159b) und dem englischen Anonymus IV (C. S. I).



München, Kgl. Hofbibl. *Mus. pr. 236* Bl. 44.

(Zu S. 251.)



darauf mit Hilfe der für die Gesangsmusik gebräuchlichen Mensuralnotation, wobei sie bei den kleineren Werten sich für die leeren Formen ◇ ◇ anstelle der vollen ♦ ♦ entschieden und gefüllte Notenwerte erst bei ♦ eintreten ließen. Als Schlüssel ist der *C*-Schlüssel verwendet, für das obere System in der Diskant-, für das untere in der Tenorlage. Mehrere auf einem Liniensystem vereinigte Stimmen sind durch verschiedene, aber nicht konsequent durchgeführte Streichung (Kaudierung) auseinander gehalten. Eine klare Übersicht über die Stimmführung ist nicht erreicht. Einen besonderen Zug erhält diese älteste französische Orgeltabulatur durch die Darstellung der Chromatik. Wandten die deutschen Organisten nach unten gezogene Striche und Schleifen zur Bezeichnung des alterierten Tones an, so griff Attaingnant, offenbar weil ihm dieses Mittel typographisch zu unbeholfen schien, zu dem Punkte, der unter die Noten gesetzt gemeinhin Kreuztöne, unter *a* und *d* aber auch *B*-Töne charakterisiert. (Siehe Faksimile.)

Auf diese Bedeutung des Punktes machte zuerst Eduard Bernoulli, angeregt durch frühere Beobachtungen Rob. Eitner's und Ritter's, nachdrücklich in einem Vortrage auf dem Wiener Kongresse 1909[1] aufmerksam. Die Zweifel, welchen anfangs seine Theorie begegnete, wurden durch die Neuausgabe der 1530 bei Pierre Attaingnant in Paris erschienenen Tabulaturdrucke für Tasteninstrumente vollständig beseitigt[2].

Ein diesen Attaingnant-Tabulaturen ähnliches Bild mag auch das verschollene Werk »Premier livre de tablature d'Espinette« von Simon Gorlier (Lyon 1560) mit Chansons, Madrigales und Galliardes dargeboten haben. Ob die Chromatik einen entsprechenden Ausdruck gefunden hat, vermag ich nicht zu sagen. Die spätere Zeit gebrauchte hierfür jedenfalls die bekannten Zeichen ✕ und ♭.

Andere Wege ging die Praxis Italiens. Hier tritt uns sofort ein Problem entgegen. Bekanntlich zeichneten die Italiener im 14. Jahrhundert ihre Werke gemessener Musik auf Systemen von sechs Linien auf. Da nun ein großer Teil dieser Kompositionen von Organisten herrühren und in ihrer Faktur ohne Frage instrumentalen Einschlag aufweisen, da sich aber sonst keine praktischen Belege für das den Berichten nach hochstehende italienische Orgelspiel des 14. Jahrhunderts erhalten haben und da schließlich die ältesten zweifellosen italienischen Orgeltabulaturdenkmäler Sechs-

[1] Kongreßbericht S. 126f.

[2] München, Carl Kühn, 1914. 5 Bände. Siehe besonders V, 15ff.

linien-Systeme erkennen lassen, so ist Otto Kinkeldey in seinem verdienstlichen Buche »Orgel und Klavier«[1] geneigt, diese ganze mit Texten überkommene Literatur in erster Linie der Orgel zuzuweisen. Damit bedrohte er die bisher herrschende Theorie Hugo Riemann's[2], der, gestützt auf Untersuchungen des Verhältnisses von Ton und Wort und auf Beobachtung der melodischen Linie eine Durchdringung von Solostimme und demjenigen Instrument, welches damals nach dem Urteile von Johannes de Grocheo die vornehmste Rolle spielte, der Vielle, angenommen hatte. Des Kinkeldeyschen Gedankens bemächtigte sich Arnold Schering und führte ihn nach einem ersten Anlauf in seiner Schrift »Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin«[3] auf gesicherterer Basis in seinen »Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance«[4] fort. Die Instrumentenkunde, Ikonographie, formalanalytische Betrachtungen und 13 Sonette von Simone di Golino Prudenziani aus dem Parmeser Kodex pal. 286[5] wurden ihm zu Leitsternen, die den Gang seiner Untersuchung bestimmten. Im einzelnen werden viele treffende und die Erkenntnis fördernde Beobachtungen gemacht, im ganzen wirken aber auch hier seine Darlegungen nicht überzeugend. Die Tatsache, daß auch in Stimmen geschriebene, in Chorbuchform überlieferte Kompositionen von der Orgel ganz oder teilweise gespielt werden konnten, wird nach den Kinkeldeyschen Forschungen von keinem Einsichtigen mehr geleugnet werden können. Aber Schering's Beweise dafür, daß von den Werken der Florentiner Meister des 14. Jahrhunderts diese in einzelnen Stimmen und Stimmteilen auf dem Portativ, jene auf zwei Portativen, jene andere auf Positiven, daß bestimmte dreistimmige Sätze des Dufay-Zeitalters auf der Pedalorgel mit zwei Manualen also als Trios gespielt wurden, haben keine verbindliche Kraft und trotz aller Feinheit der Dialektik nichts Zwingendes. Verkehrt erscheint es mir, von den Gesängen, die der Dichter Prudenziani mit diesem oder jenem Instrument in Verbindung bringt, auf die

---

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910 S. 100 ff.

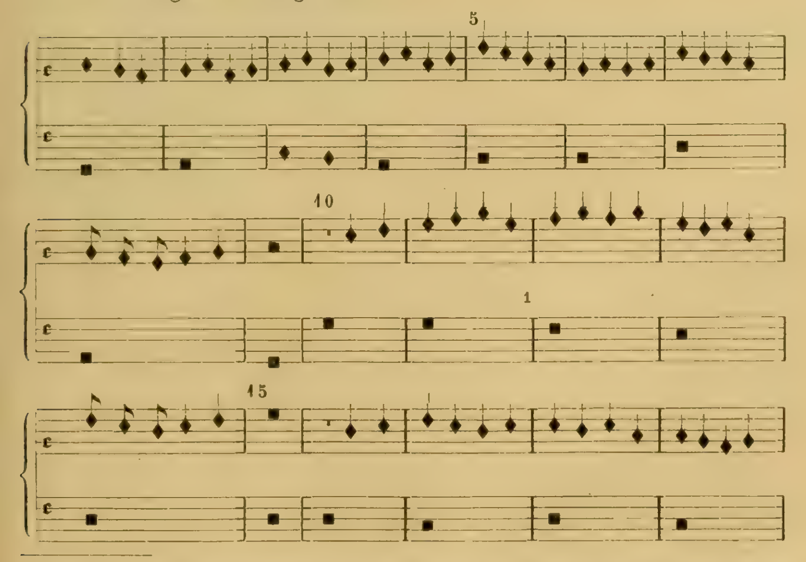
[2] Ausgesprochen im »Handbuch der Musikgeschichte« I, 2 (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905) § 53 S. 305 ff., II, 1 (1907) S. 18 ff. und in der Studie »Das Kunstlied im 14. und 15. Jahrh.« in den »Sammelbänden der IMG.« Jahrgang VII S. 529 ff. Vgl. auch desselben Verfassers Aufsatz »Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrh.« in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik«.

[3] Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912.

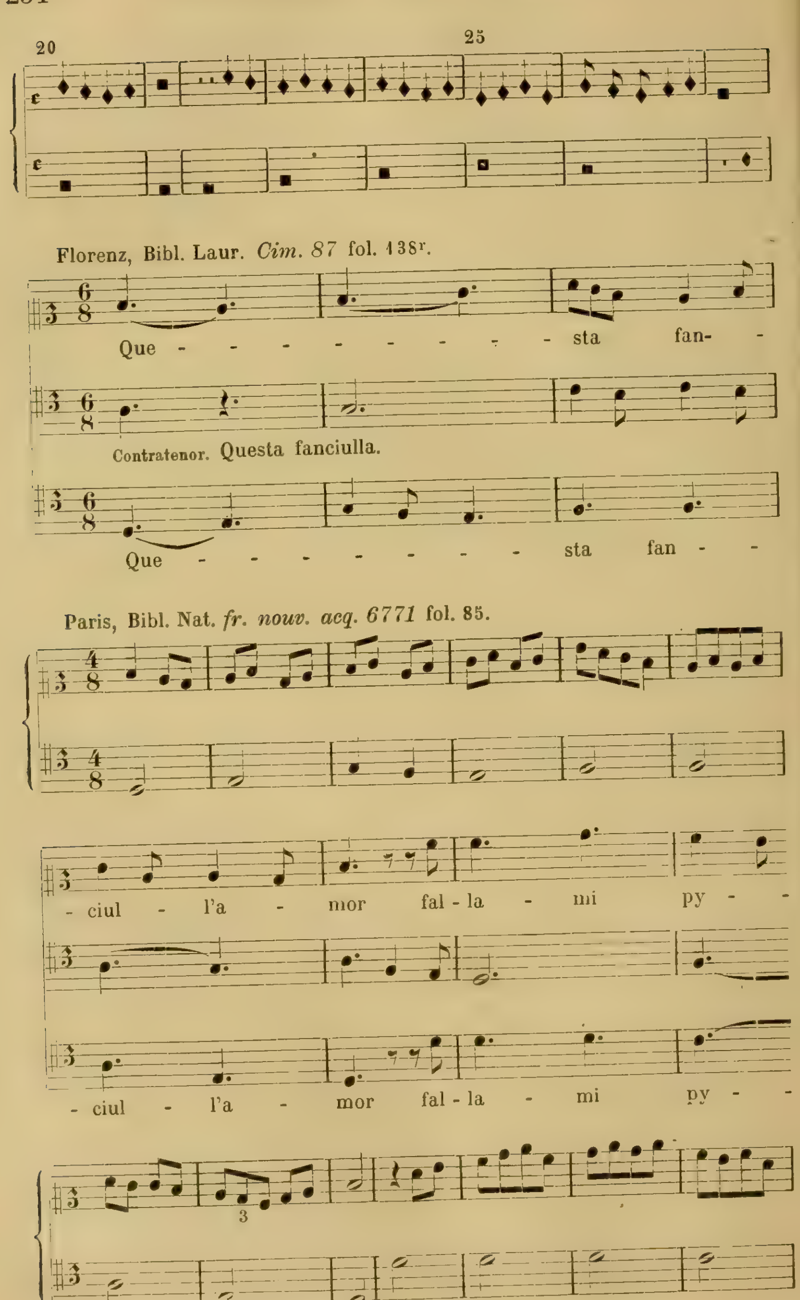
[4] Leipzig, C. F. Kahnt, 1914.

[5] Dom. Ferretti, »Il codice palatino parmense 286 e una nuova incatenatura«, Parma 1913.

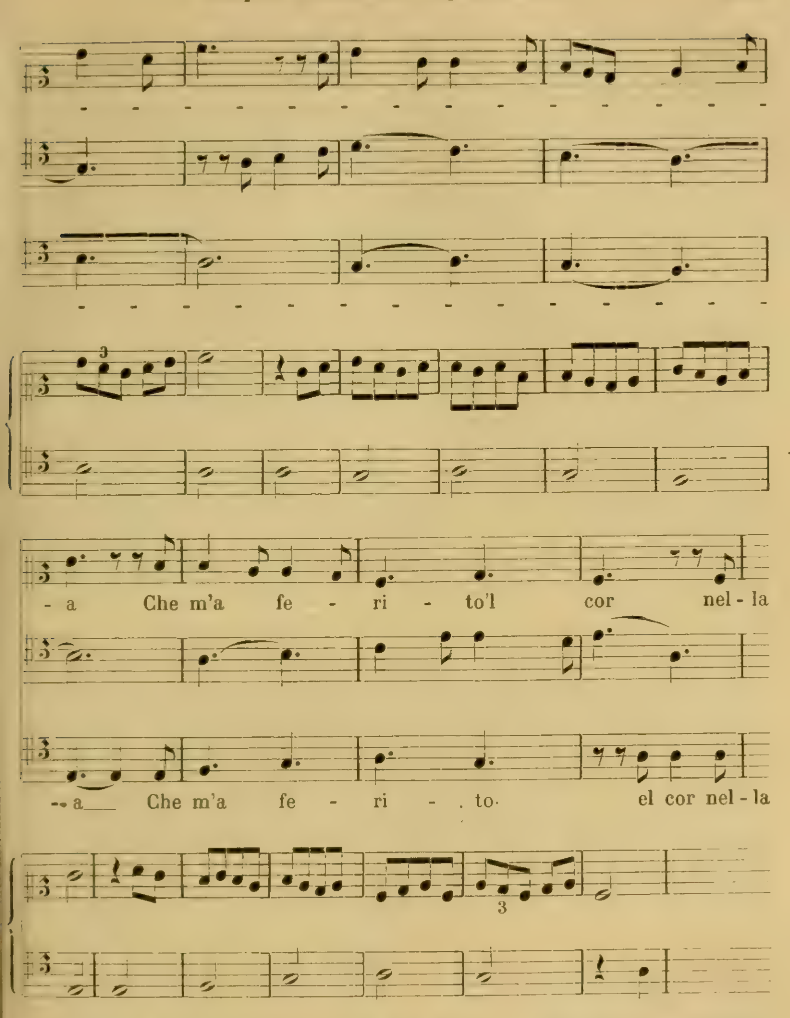
Technik dieses Instrumentes schließen und sich damit einen Maßstab für die Beurteilung anderer Werke schmieden zu wollen. Deutlich leuchtet aus den Versen eben nur die Tatsache hervor, daß den Instrumenten diese Musik offenstand und mit ihnen gern für die Zwecke häuslicher Erbauung in Beziehung trat. Dieselben Stücke hätten auch für andere Instrumente herangezogen werden können. Den Streichinstrumenten (Viellen) gebührt nach Joh. de Grocheo eine Vorrangstellung. Voll und ganz sei anerkannt, daß gerade über die Orgelmusik bei Paumann und im Buxheimer Orgelbuch z. B. sehr viel Treffliches von Schering gesagt worden ist. Die eigenmächtige Behandlung des Textes und die der Vokalmusik zugewiesene inferiore Stellung auf Grund der Verkennung der Tatsache, daß Stimme und Instrumente die gleichen Verzierungsformen aufweisen, trennen unsere Anschauungen. Als Denkmäler italienischer Orgelmusik vermag ich die Florentiner Kunst des Trecento um so weniger anzusehen, als sich in dem Pariser Kodex *fr. nouv. acq. 6771* auf Blatt 81 offenbar ein paar zweistimmige Denkmäler desselben Kreises nach italienischer Art intavoliert, d. h. partiturartig aufgezeichnet vorfinden. Besonders interessiert das variierte Lied Francesco Landino's »Questa fanciulla«. Der Vergleich einiger Takte von Vorlage und mutmaßlicher Orgelfassung dürfte nicht ganz belanglos sein:



[1] Nach Takt 11 ist in der Unterstimme eine brevis *d′* ausgefallen, wie auch der Originalsatz in Florenz Bibl. Laur. *Cim. 87* beweist. Das *a* in Takt 15 ist zu tilgen.



20
25
Florenz, Bibl. Laur. Cim. 87 fol. 138r.
Que - - - - - - - - sta fan- -
Contratenor. Questa fanciulla.
Que - - - - - - - - sta fan - -
Paris, Bibl. Nat. fr. nouv. acq. 6771 fol. 85.
- ciul - l'a - mor fal - la - mi py - -
- ciul - l'a - mor fal - la - mi py - -
3



Tatsache ist jedenfalls, daß die älteste gedruckte italienische Orgeltabulatur[1], das erste Buch der »Recerchari, Motetti, Canzoni« des Marcoantonio di Bologna[2] (Ven. apud Bernardinum Vercelensem, mense Aprili 1523) zwei Systeme von je sechs Linien mit dem *C*-Schlüssel auf der ersten Linie im oberen und auf der dritten Linie im unteren System aufweist. Daß aber hier keine

---

[1] Ein Privileg für den Druck von »Intavolature d'organo« erhielt Petrucci bereits 1498.

[2] London, British Museum.

feststehende Praxis waltet, erkennen wir an den folgenden Drucken. Die »Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti« (Venetia 1540)[1], die »Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Hinni, Magnificati composti per Hieronimo di Marcantonio da Bologna detto d'Urbino« (1542) operieren mit der Verbindung eines oberen Systems von sechs und eines unteren von sieben Linien, ebenso die »Intabolatura d'Organo cioè Misse, Hinni, Magnificat« desselben Autors aus dem Jahre 1543. Das erste Buch der »Intabolatura d'Organo di ricercari di M. Giacques Buus, das 1547 in Venedig bei A. Gardano gedruckt wurde und 1549 eine Neuauflage erfuhr, zeigt oben ein System von fünf, unten ein solches von sechs Linien. Dieselbe Anordnung der Linien begegnet noch 1592 im »Primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo« des Gio. Maria Radino und 1608 in Werken von Antegnati. Simone Verovio benutzt 1586 in seinem »Diletto spirituale« zwei Systeme von je sieben Linien, 1589 in der »Ghirlanda di Fioretti musicali« dagegen bald zwei Systeme von je fünf, bald von je sieben Linien und 1591 in den »Canzonette« die Verbindung von einem Sechs- und einem Siebenliniensystem. (Siehe Faksimilien.) Das Gewöhnliche war um die Wende des 16. Jahrhunderts die Verbindung von fünf und acht Linien, wie sie bei Claudio Merulo in den beiden Büchern der »Toccate d'intavolatura d'organo« von 1598 und 1604, bei Luzzasco Luzzaschi in seinen »Madrigali« mit Klavierbegleitung[2] 1601 sowie in Handschriften von Florenz[3] und Nürnberg[4] anzutreffen ist. Frescobaldi[5] gibt in seinen Cembalo-Werken der Anordnung $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{8}$ den Vorzug, während sein Schüler Froberger bald die Verbindung $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{7}$[6], bald aber die Gruppierung $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{5}$[7] erkennen läßt. Letztere liegt auch in den »Gagliarde« G. Fr. Anerio's (Ven. 1607) vor. (Siehe das Faksimile.)

---

1 Vgl. den Bologneser Katalog von Gaspari-Torchi IV, 24.

2 Exemplar in Berlin Kgl. Bibl. Siehe im übrigen die interessante Studie von O. Kinkeldey in den »Sammelbänden der IMG.« IX, 538ff.

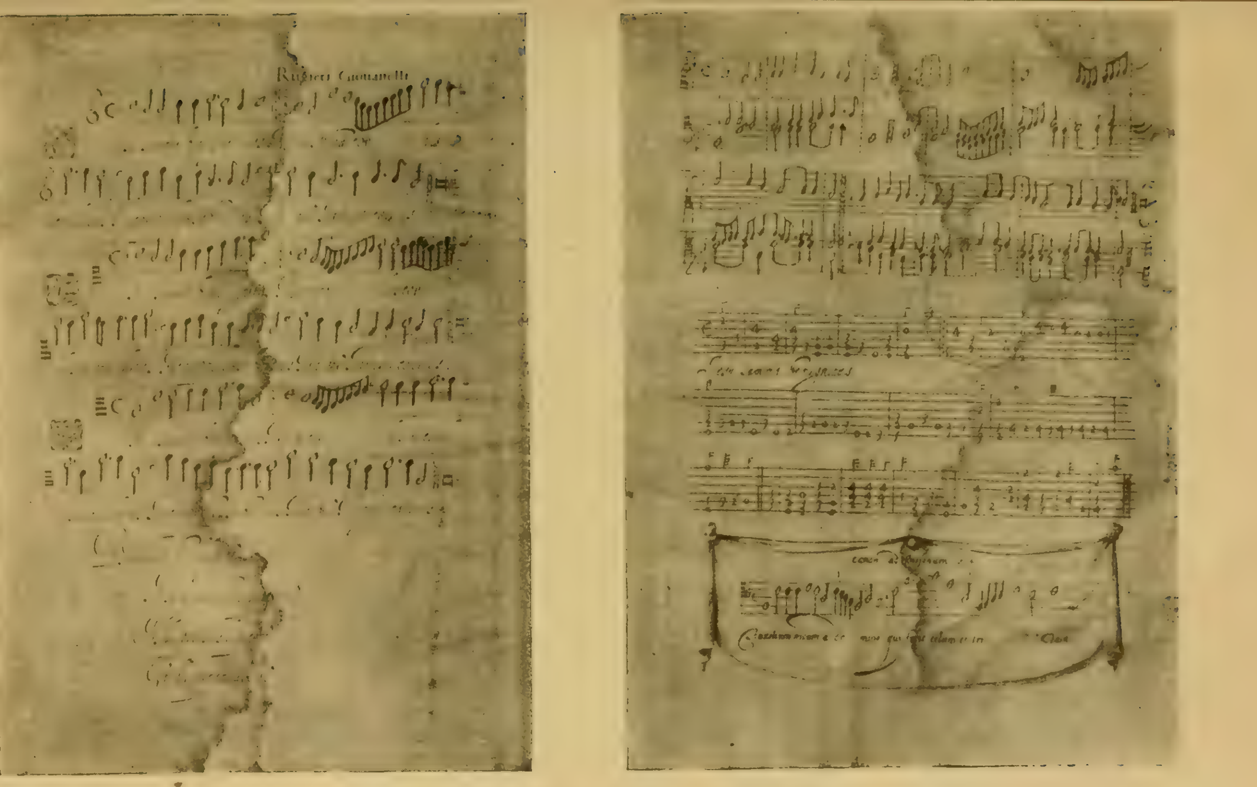
3 Bibl. Naz. Centr. XIX, 115.

4 Mss. 33748 und 33748^{V} des germanischen Museums.

5 Siehe z. B. seine »Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo« (Roma, Nicolò Borbour, 1615) und »Il secondo libro di Toccate etc.« Roma 1627).

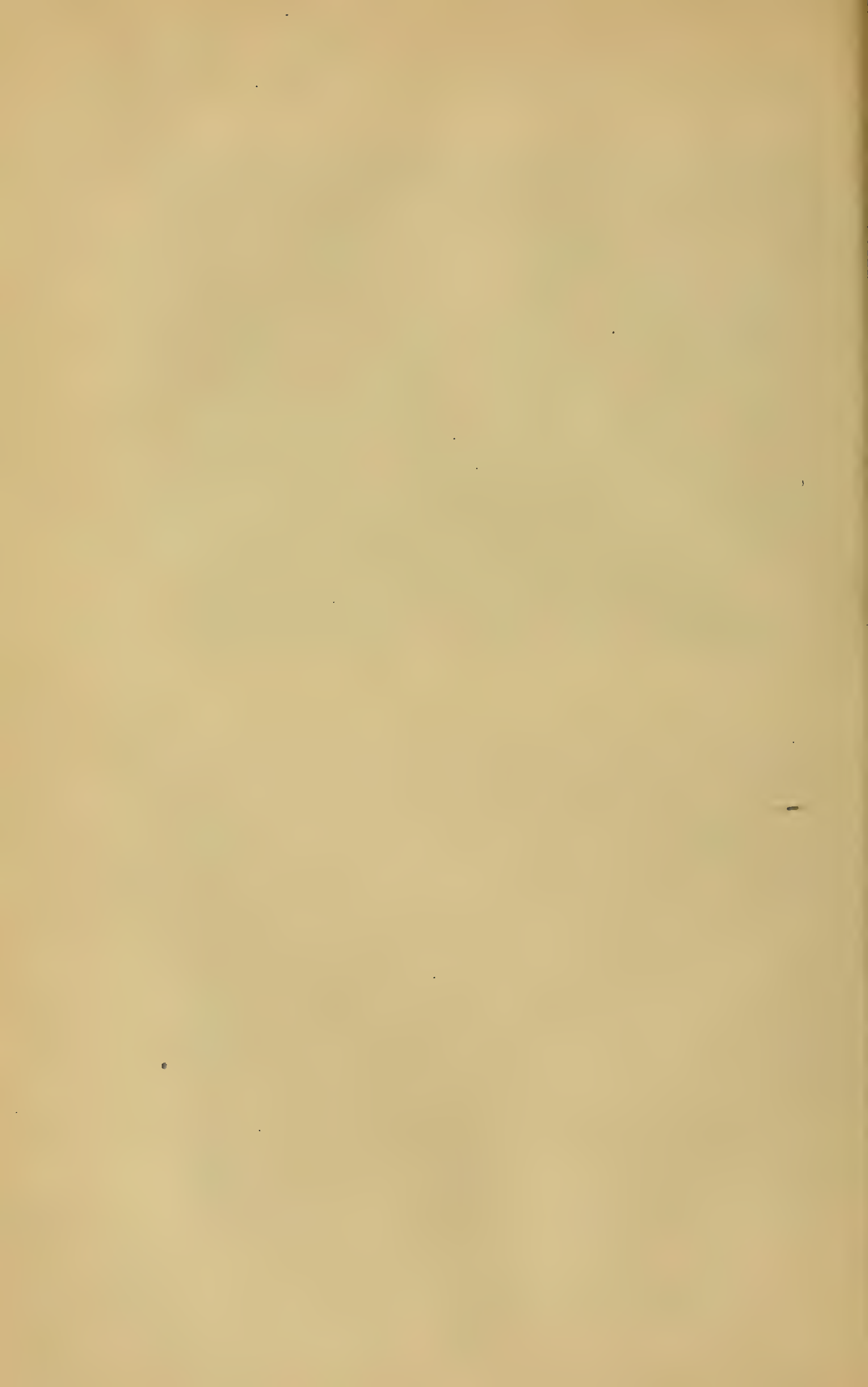
6 »Diverse Ingegnosissime, Rarissime et non mai piu viste Curiose Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Correnti, Sarabande e Gique di cimbali, organi e instromenti« (Moguntia, Ludovico Bourgeat 1693).

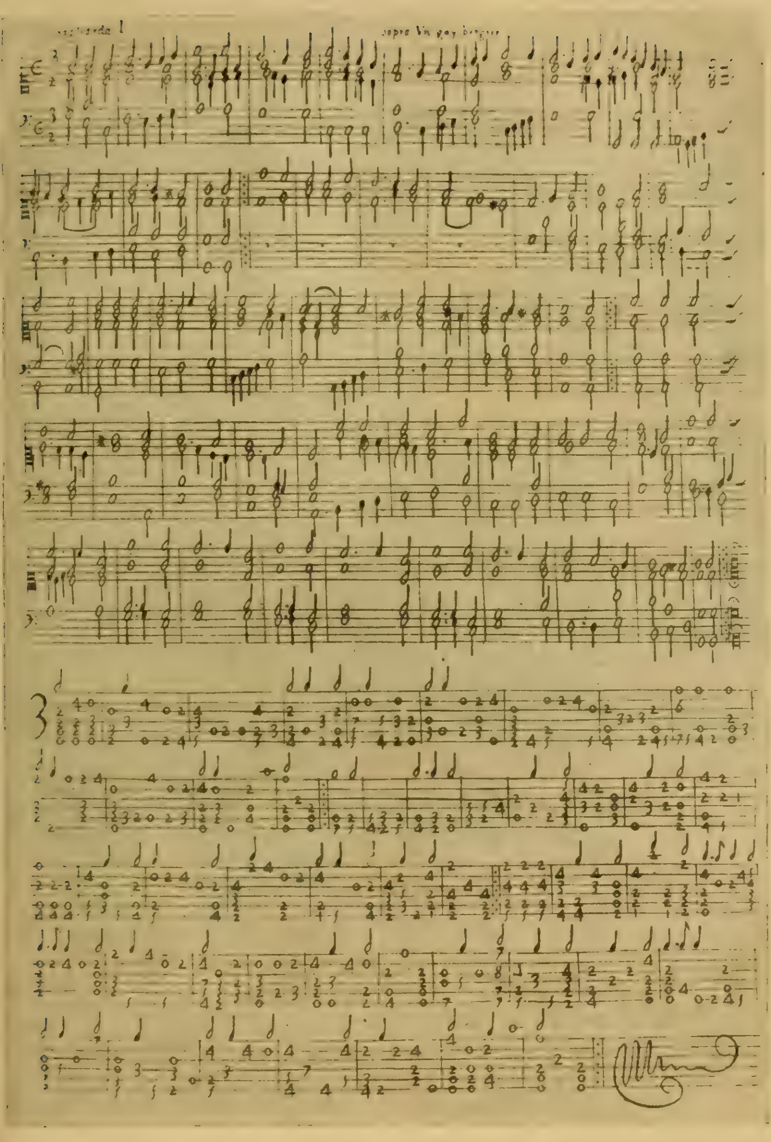
7 »Diverse Curiose e Rare Partite musicali . . . ., di cimbali, organi, instromenti e spinetti« (Moguntia, a coste de Ludovico Bourgeat, 1696), »10 Suittes de Clavessin« (Amsterdam, Estienne Roger) u. a. Auch Bernardo Pasquini zeigt in seinem Werk von 1699 die Liniengruppierung $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{7}$.



Simone Verovio, Diletto spirituale. Roma 1586.

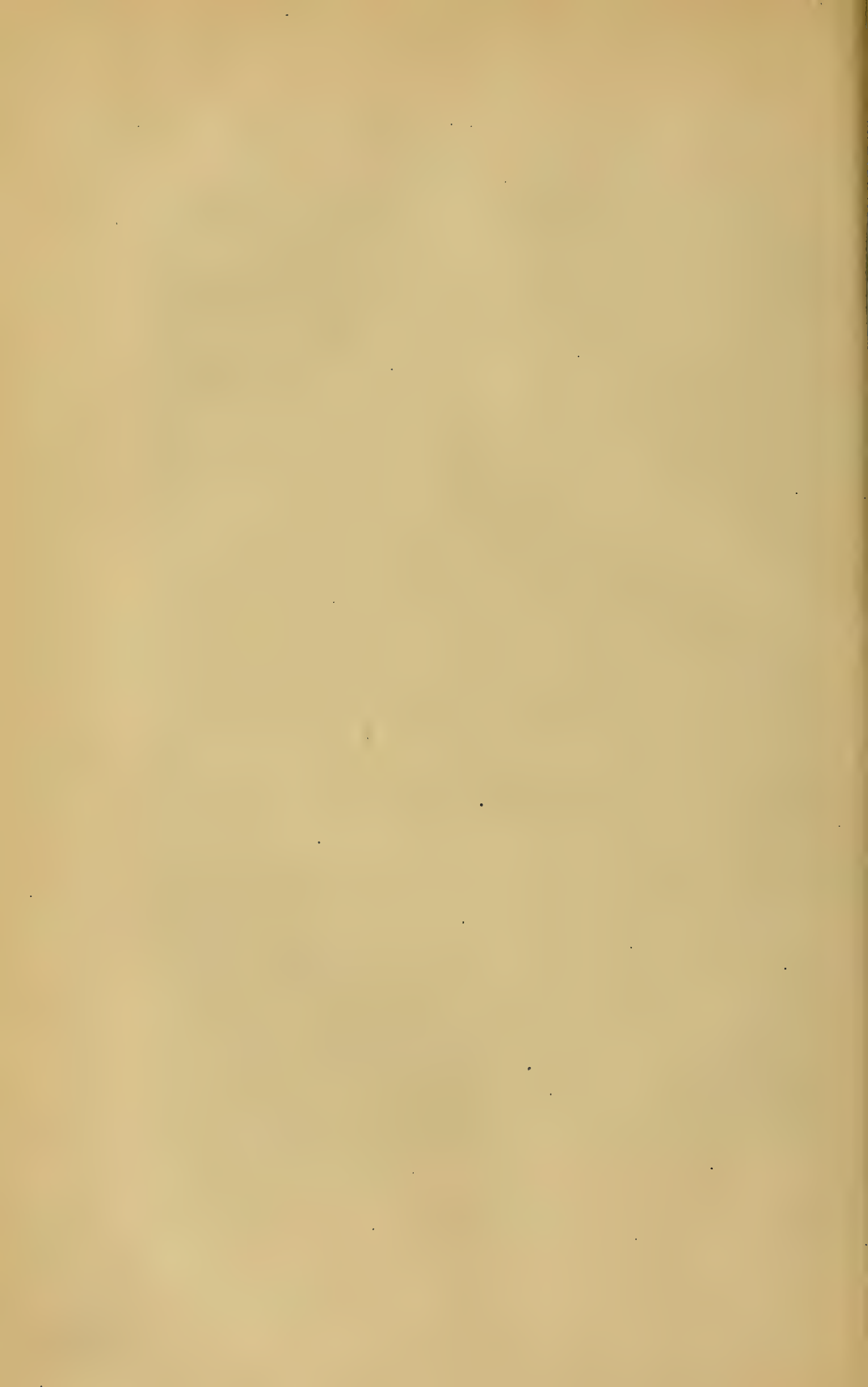
(Zu S. 256.)



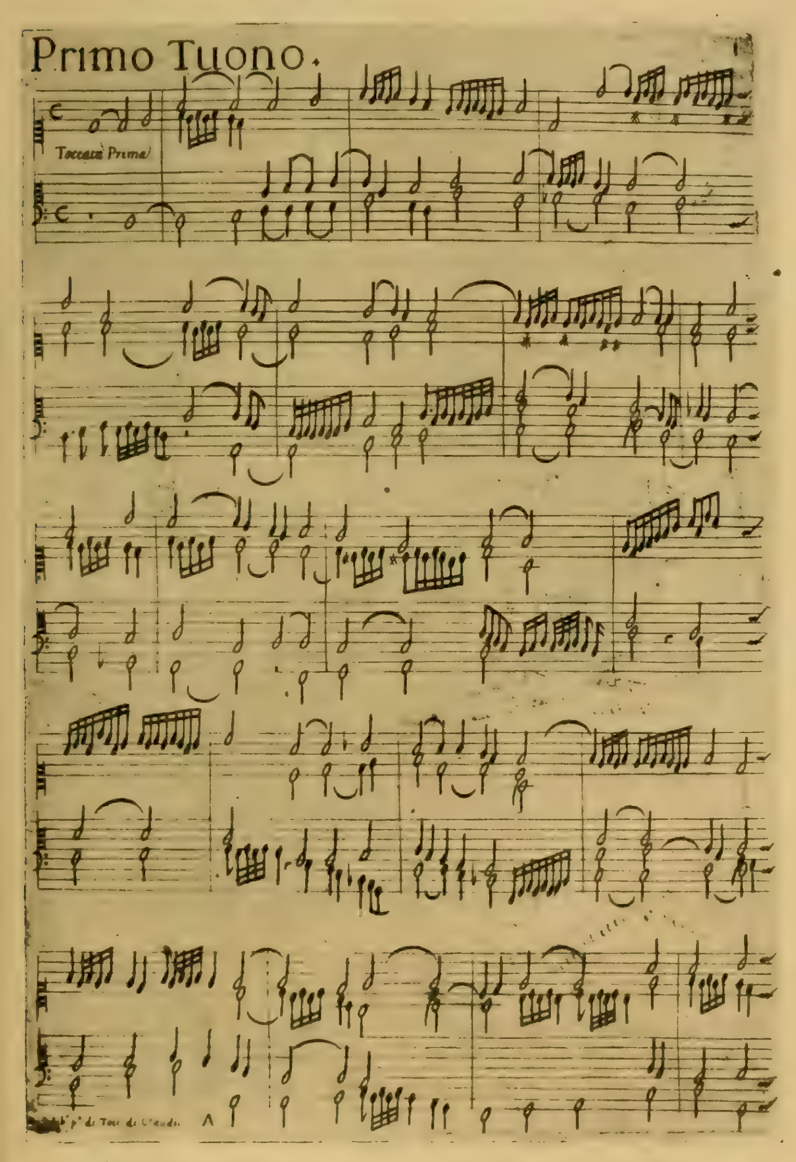


G. Fr. Anerio, Gagliarde. Ven. 1607.

(Zu S. 256.)



Meist wurden dem unteren, zuweilen auch dem oberen Systeme mehrere Schlüssel vorgezeichnet.



Merulo, Claudio: Libro primo di Toccate. Roma, S. Verovio 1598.

Im übrigen erinnern wir uns dessen, daß Bermudo 1555 im 41. Kapitel seiner »Declaracion de instrumentos« für den Klavier- und Orgelspieler in Beziehung zur schriftlich fixierten Literatur drei Möglichkeiten ins Auge faßt[1]:

1. das Spielen aus dem Chorbuch,
2. das Spielen aus der Partitur,
3. das Spielen aus der Tabulatur.

Die zweite Möglichkeit, das Spielen aus der Partitur nimmt er für den Anfänger und den, der größere Mühe scheut, in Anspruch. Diese Methode hat sich nun in einer ganzen Reihe von Schriftdenkmälern aus den verschiedensten Gegenden erhalten. Italien hat an dieser Praxis besonderen Anteil. Eins der ältesten Beispiele führt den Titel »Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'Istromento perfetto et per qualunque studioso di Contrapunti« (Ven., A. Gardano, 1577). Werke von Antonio Valente, Gio. Maria Trabaci, Girolamo Frescobaldi, Antonio Cifra, Fabritio Fontana, Giovammaria Casini und andern schließen sich an. Trabaci bemerkt in seinen »Ricercate, Canzone Francese, Capricci« von 1603 besonders »*da sonarsi sopra qualsivoglia stromento, ma più proportioneuolmente ne gli Organi e nei Cimbali*«.

Aus Spanien kommt uns die erste Kenntnis dieser Praxis, aber doch scheint es diese Form der Klavier- und Orgelliteratur nicht begünstigt zu haben. Für Portugal haben wir einen trefflichen Beleg in den »Flores de Musica pera o instrumento de Tecla et Harpa« des Padre Manoel Rodrigues Coelho aus dem Jahre 1622. Auch Deutschland bleibt nicht unbeteiligt; kein geringeres Werk als die »Tabulatura nova« von Samuel Scheidt aus dem Jahre 1624 weist die Partiturform auf. Ihr anzuschließen ist Johann Klemmes »Partitura seu Tabulatura italica« vom Jahre 1631.

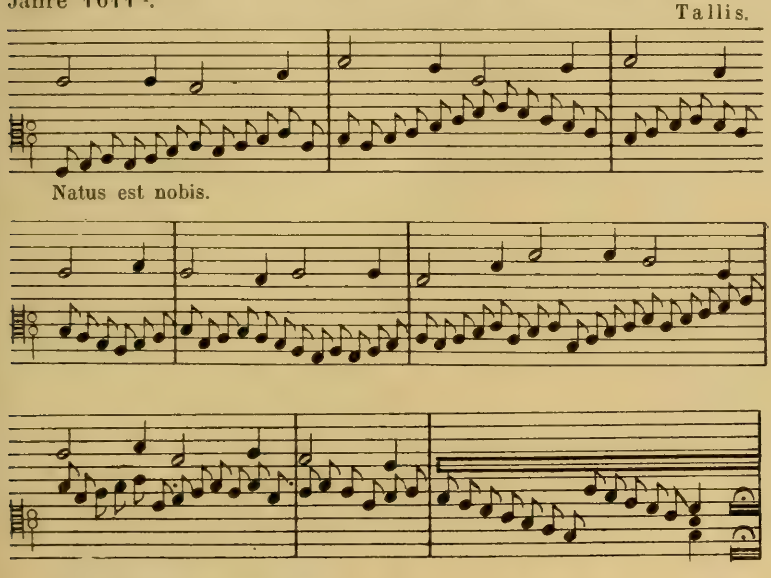
Auf die anders gearteten Partituren des Organisten, die Generalbaßstimmen, sei hier nur flüchtig hingewiesen.

Die englischen Virginalisten haben unter dem Einflusse Italiens zuerst zweimal sieben Linien[2], dann zweimal sechs Linien verwendet, die sie nach dem Vorbilde der alten Partitur bald zu-

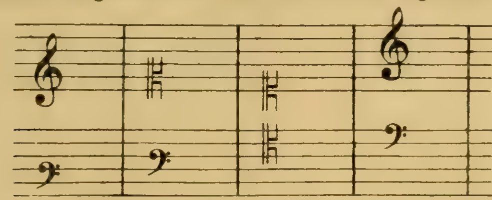
[1] Darauf machte zuerst O. Kinkeldey in seinem Werke »Klavier und Orgel« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910) S. 20 ff. nachdrücklich aufmerksam.

[2] Vgl. die Kompositionen von Hughe Aston in London British Museum *Royal App. 56.*

sammenrückten wie in dem folgenden Beispiel von Tallis aus dem Mulliner Virginalbuch[1], bald in zwei Gruppen von je sechs Linien zerlegten wie im Fitzwilliam Virginal Book[2], in Lady Neville's Virginal Book[3] und vielen andren handschriftlichen Dokumenten englischer Klaviermusik bis hin zur gedruckten Sammlung »Parthenia or the Maydenhead of the first Musicke« aus dem Jahre 1611[4].



Den Linien vorgezeichnet sind die voces signatae *F C* und *G*.



Hinsichtlich der Notation[5] ist im allgemeinen zu bemerken, daß die Parte der beiden Hände in den Systemen geschieden werden,

[1] London British Museum *Add. Mss. 30, 513.*

[2] Cambridge Fitzwilliam Museum. Neuausgabe von Fuller-Maitland und Barclay Squire bei Breitkopf & Härtel 1894—1899.

[3] London Buckingham Pallace.

[4] Siehe das Faksimile im Neudruck der »Musical Antiquarian Society«.

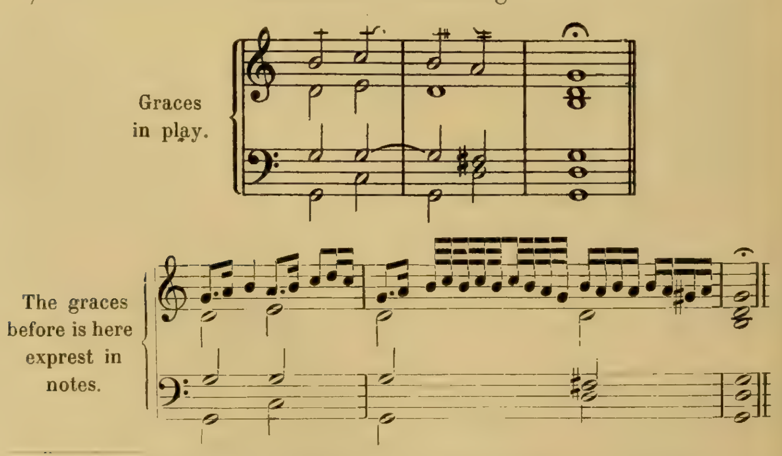
[5] Vgl. die Einleitung zur Neuausgabe des Fitzwilliam Virginalbook S. XI ff. und Max Seiffert, »J. P. Sweelinck und seine direkten Schüler« in »Viertel-

und daß die Regeln der Mensuralnotation des 15. bis 16. Jahrhunderts Geltung behalten. Dreiteilige Rhythmen, die in die zweiteiligen eingeschoben werden, gelangen mit Hilfe schwarzer Noten zum Ausdruck (proportio hemiolia). Zur Bezeichnung des tempus imperfectum cum prolatione imperfecta bedienen sich die Virginalisten der Zeichen C 3, C $\frac{3}{2}$. Die Dreiteilung der semibrevis ohne Rücksicht auf größere Werte bezeichnen sie mit 3, wobei zugleich die Zweiteilung der minima im Zeichen ihren Ausdruck findet, während bei dreizeitiger Unterteilung das Zeichen 3▬ gesetzt wird, worunter zwei minimae zu einer schwarzen semibrevis zusammengeschlossen werden können: 𝅗𝅥 = ♩♩♩ = ♩ ♩.

Die Versetzungszeichen sind ♯ und ♭, deren eins das andere aufhebt. Als Verzierungszeichen treten ein oder zwei Strichchen mit oder ohne Häkchen auf, die den Hals der Note durchkreuzen oder bei fehlendem Halse über der Note schweben beziehungsweise wie in den »Parthenia« dem Notenkopfe angefügt sind 𝅗𝅥.

Folgende Zeichen kommen vor: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗

Für sie gibt Edward Bevin in der Handschrift British Museum *31, 403* auf fol. 5r nachstehende Erklärung:

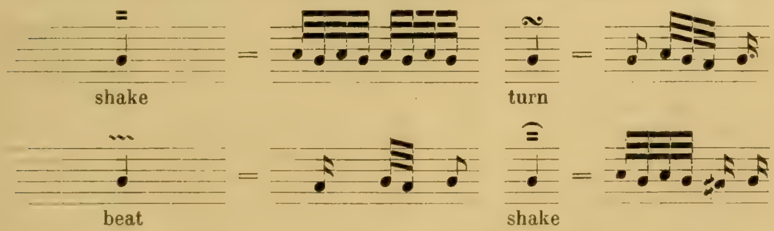


jahrschrift für Musikwissenschaft« VII, 146 ff., »Geschichte der Klaviermusik« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899) S. 55 und Sweelinck-Gesamtausgabe Deel I S. VI ff. Faksimilien liegen vor bei Farrenc im »Trésor des Pianistes«, bei Rimbault in der Neuausgabe der »Parthenia«, bei Fuller-Maitland und Barclay Squire in dem Neudruck des Fitzwilliam Virginalbook (Leipzig, Breitkopf & Härtel), bei Chappell in seiner »Popular Music of the Olden Time« (London, Chappell), bei Naylor in »An Elizabethan Virginal Book« (London, Dent, 1905) und anderen Werken mehr.

Hiernach bedeutet also [musical sign] einen Schleifer (slide) bis zum notierten Tone als der höheren Terz. Bei [musical sign] ist der Schleifer mit einer appoggiatura verbunden, wohingegen bei [musical sign] der Schleifer in einen tremolo ausläuft (shake with a turn); die vorletzte Note bringt den tremolo getrennt zur Darstellung. Auch Jo. Ad. Reincken deutet in der »Admonitio« zu seinem »Hortus musicus« das Zeichen ‖ als ein tremolo (= Triller) mit oberem Hilfston[1], wenn er sagt:

> Si quis fortè ignoraverit, quidnam simplex × sibi velit, is sciat[2] tremul. significare, qui infernè, tonum feriat: quemadmodum hae duae tremul. notant qui supernè tonum contingit.

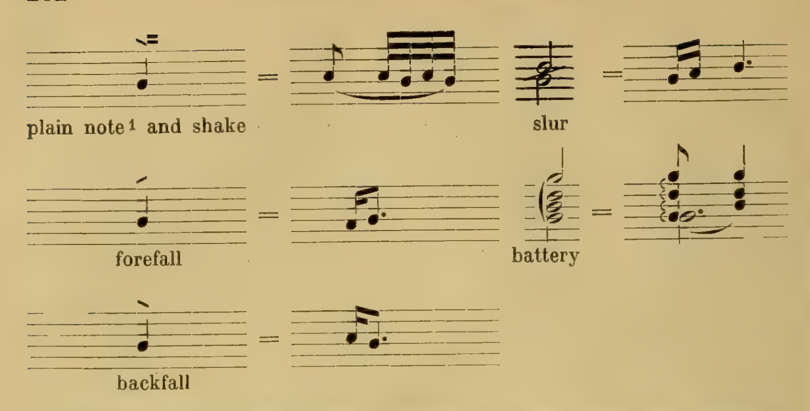
Die Praxis ist indes nicht einmütig in der Erklärung der Zeichen. Christopher Simpson bestimmt z. B. in seiner »Division Viol« den schräg aufsteigenden Strich ⸝ als Vorschlag aufwärts (beat). Thomas Mace führt ihn in seinem »Musick's monument« 1676 zwar unter demselben Namen auf, versteht darunter aber einen Mordent. Matthew Locke in seiner »Melothesia« (1673) und Purcell in seinen »Lessons for the harpsichord« (1696) schließen sich in der Wirkung an Simpson an, belegen diesen »grace« aber mit dem Namen »forefall«. Einig sind alle in der Deutung des schräg abwärts gerichteten Striches (backfall) als Vorschlag der höheren Sekunde. Mannigfaltig sind dagegen wieder die Erklärungen des Doppelstriches. Locke führt ihn offenbar bald als mit oberem Hilfston einsetzenden Triller, bald als vibrato aus, Purcell dagegen nur als Triller (shake). Playford verwendet in seinem Werke »Musick's Handmaid« 1678 zur Charakterisierung derselben Wirkung das Zeichen ↭. Henry Purcell's »Rules for graces«[3] machen uns mit folgenden Manieren bekannt:



[1] Vgl. Max Seiffert, Sweelinck-Ausgabe Bd. I (1894) S. XIV, Edw. Dannreuther »Musical Ornamentation« (2^d edition) S. 25f. und Beyschlag, »Die Ornamentik der Musik« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908) S. 51ff.

[2] Vorlage *sicat.*

[3] Mitgeteilt nach der von William Barclay Squire besorgten Ausgabe der »Harpsichord Music« in Bd. VI der Purcell Society (London, Novello, 1895) S. V.



Jede shake beginnt mit oberem, jeder beat mit unterem Hilfston.

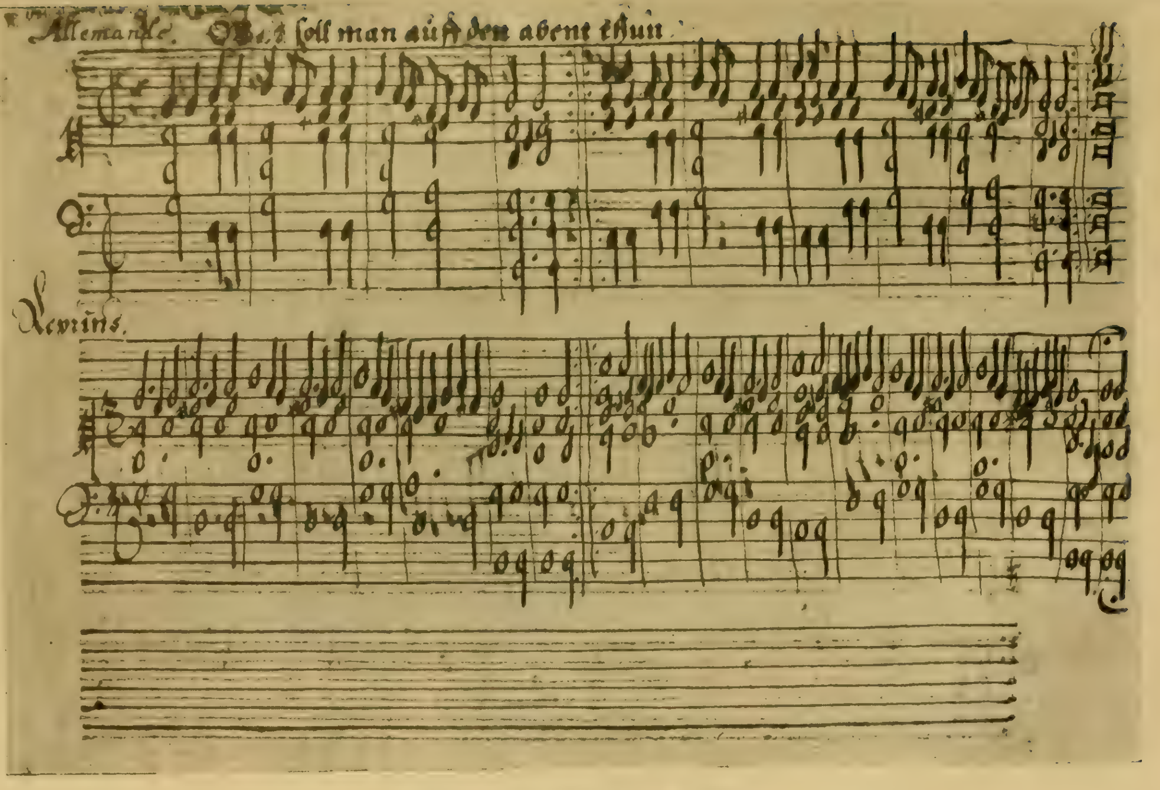
Die erläuterte Art der Aufzeichnung von Virginal- und Orgelmusik griff auch auf den Kontinent über und faßte besonders in den Niederlanden festeren Fuß, wo die Kunst eines Peter Philips und eines John Bull tiefer Wurzel schlug und auf die Entwickelung von Klavier- und Orgelmusik nachhaltigen Einfluß ausübte. Jan Pieter Sweelinck und Anthoni van Noordt mit seinem »Tabulatuur Boeck van Psalmen en Fantasyen« (t'Amsterdam 1659) sind Zeugen hierfür. Die Tabulatur des letzteren zeigt uns dabei eine interessante Verschmelzung der italienischen und deutschen Orgeltabulatur, indem zur Darstellung der oberen Stimmen auf zwei Sechsliniensystemen unter denselben die Aufzeichnung der Pedaltöne als Buchstaben mit den entsprechenden rhythmischen Zeichen hinzutritt. (Siehe Faksimile S. 263.)

Diese Mischung geht offenbar auf italienische Vorbilder zurück. Denn 1604 treffen wir z. B. die gleiche Praxis in Annibale Padovano's »Toccate et Ricercari d'Organo«, nur daß sie uns bei van Noordt weit entwickelter entgegentritt.

Auf deutschem Boden macht die italienische Orgeltabulatur frühzeitig der deutschen Konkurrenz. Folgendes 1594 zu Köln geschriebenes Beispiel spricht dafür. (Siehe Faksimile.)

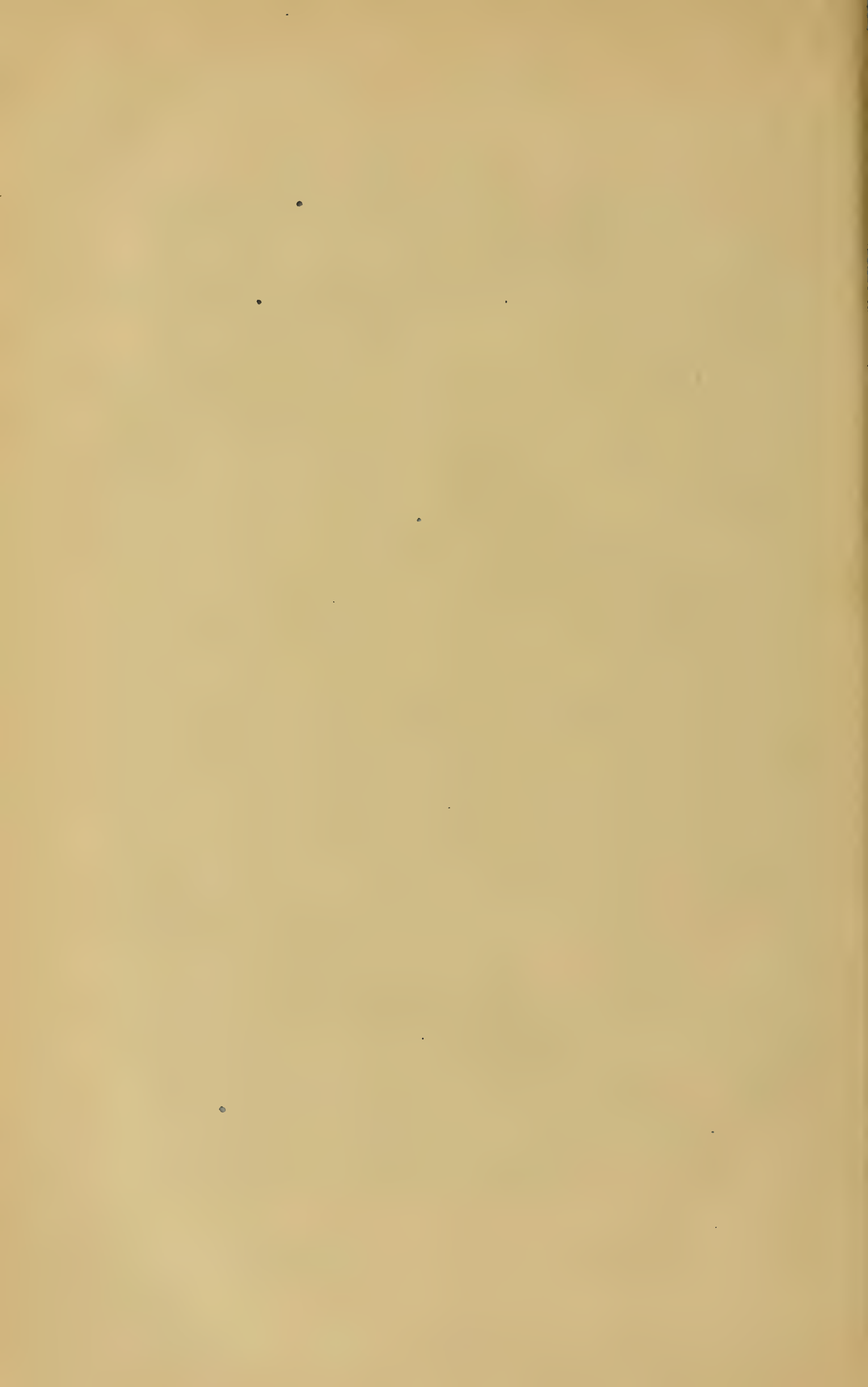
Doch behält die deutsche Tabulatur weitaus das Übergewicht. Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts bewahrt sie für die geistliche wie weltliche Literatur von Tastinstrumenten ihre Bedeutung. Erinnert sei nur, um ein paar Beispiele herauszugreifen, an den handschriftlichen Anhang an Ochsenkun's Tabulaturbuch von

[1] Die »plain note« verlangt die Hälfte des ganzen Wertes; bei punktierten Noten kommt auf den »shake« nur der Wert des Punktes.

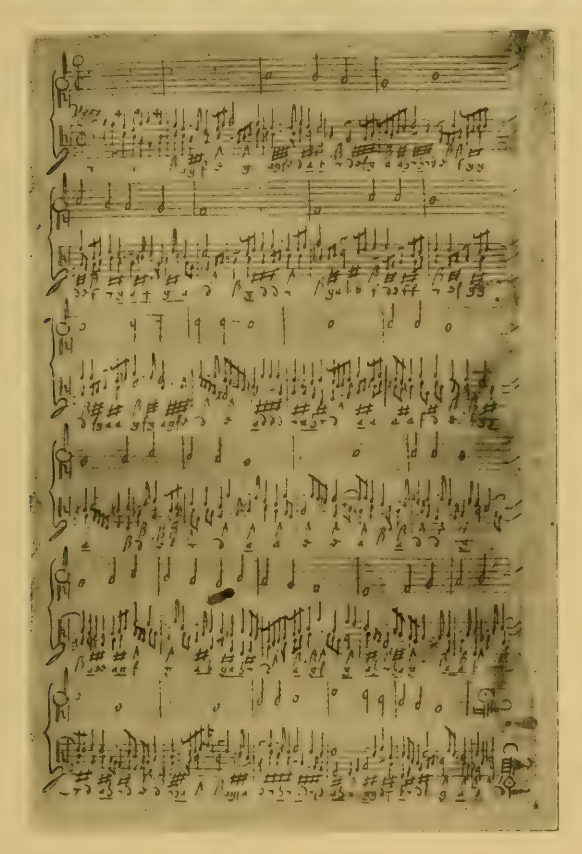


Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. ms. 40143.*

(Zu S. 262.)



1558 in dem Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin mit der Überschrift: »Folgende Gesang sind auff das Clauir abgesetzt 1562«[1], erinnert an das Klavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff Anno 1629[2] und an Christian Michel's »Tabulatura Darinnen Etzliche Praeludia, Toccaten vnd Couranten uff das Clavir Instrument« (Braunschweig 1645), erinnert schließlich an jene Tabulatur



Anthoni van Noordt, Tabulatuur Boeck van Psalmen en Fantasyen, t'Amsterdam 1659.

der Leipziger Stadtbibliothek aus der Becker-Stiftung, die kleine zu Wien 1681 geschriebene Klavierstücke (Suiten) darbietet[3], und

---

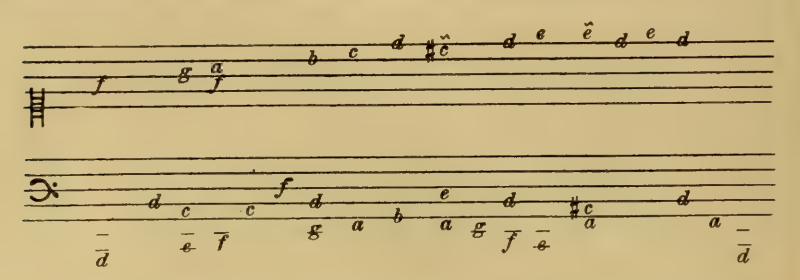
[1] Oktave *c—h*, Umfang *E—g″*.

[2] Oktave *h—a*.

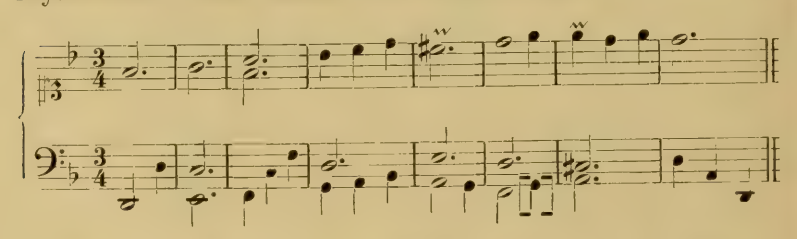
[3] Oktave *h—a*.

an die Klavierbücher von Anna Margarethe Stromerin 1699, Anna Magdalena Bachin 1722 und J. Andreas Bach 1754.

Nebenher laufen noch ein paar Versuche, die aber keine oder geringe Gefolgschaft gehabt zu haben scheinen. Vor allem zu nennen sind die Handschriften *1511*^{c} und *1511*^{t} der Kgl. Bibliothek München. Hier sind auf Systemen von zweimal fünf Linien die Tonbuchstaben von *a* bis *g* ihrer Höhe nach angeordnet, z. B.:



Eine Übertragung würde etwa folgendes Gesicht haben. Die rhythmischen Werte stehen nicht zweifellos fest:



Durchaus geistlos ist ein anderer Versuch in der Rostocker Handschrift Univ. Bibl. *mus. saec. XVII 18.* 53^{2}. Das Buchstabenmaterial vom Contra *D* bis zum eingestrichenen *e'* geschieden nach Oktaven von *f—e*, ist ohne sichtbaren Grund mit zwei Systemen von je sechs Linien in Verbindung gebracht worden. Rein äußerlich könnte man von einer Verschmelzung von deutscher und italienischer beziehungsweise englischer Klavier- oder Orgeltabulatur reden. In Wirklichkeit dient das Liniensystem keinem vernünftigen Zwecke.

B. Spanische Klavier- und Orgeltabulaturen.

In Spanien, wo nach der Schilderung des Ramis de Pareja die Orgeln und Vielsaiter frühzeitig eine reiche Entwickelung erfahren zu haben scheinen, bildeten sich auch selbständige Notationssysteme für Klaviermusik heraus, bei denen die Zahl eine besondere

Rolle spielte. Ziemlich geistlos ist das Verfahren, welches Bermudo in seiner »Declaracion de instrumentos musicales« (Ossuna 1555) lib. IV cap. 41 angibt[1]. Er bezeichnet das vorliegende Tastenmaterial von *C—a''* der Reihe nach mit den arabischen Ziffern von 1—42. Erwähnt sei, daß Bermudo in der tiefsten Lage die kurze Oktave mit der Lagerung der Töne

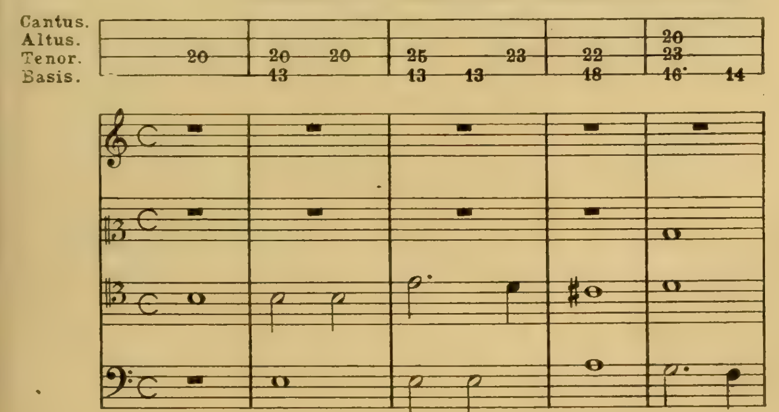
D E B
C F G A H

gebraucht, hier also nur den Halbton *B* mitzählt, während in den übrigen Oktaven jeder Ganzton geteilt ist. Diese kurze Oktave ist übrigens auch bei Thomas de Sancta Maria (Valladolid 1565), bei Zarlino 1589, Girolamo Diruta[2] 1597, Nörmiger 1598, Cerone 1613, M. Praetorius 1618 und Gio. Filippo Cavaliere alias Pallero Genovese (Il scolaro principiante di musica) 1634 anzutreffen, bei Nicolaus Amerbach 1571 in der abweichenden Anordnung

C D B
E F G A H
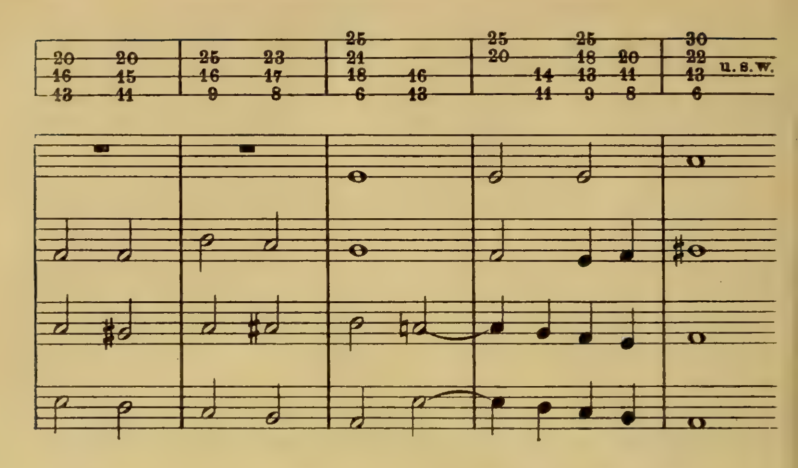
Mit diesen Zahlen von 1—42 notiert nun Bermudo auf einem System von Linien, deren Anzahl von der Stimmenzahl der abzusetzenden Komposition abhängt. Die räumliche Anordnung der Zahlen im Takt läßt auf den Rhythmus schließen, wie ein kurzes Beispiel zeigen mag:

Declaracion de instrumentos musicales 1555 fol. 83.



[1] Vgl. W. Tappert's Artikel »Eine sonderbare Notenschrift« im »Leipziger Musikalischen Wochenblatt« (Fritzsch) Jahrgang XV N. 1 und O. Kinkeldey, a. a. O., S. 20 f.

[2] Siehe Carl Krebs, »Girolamo Diruta's Transilvano« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892 S. 360 f.



Bermudo erwähnt aber auch, daß andere Intavolatoren nur die weißen Tasten zählen und die schwarzen mit Hilfe von ♯ und ♭ zum Ausdruck bringen[1]. Eine solche Tabulatur weist z. B. der handschriftliche Anhang des in Dr. O. Chilesotti's Besitz befindlichen Exemplares von Giovanni Picchi's »Balli d'Arpicordo« aus dem Jahre 1620 auf. Hier handelt es sich um ein Klavier vom Umfange *C—c'''* mit der kurzen Oktave *C F G A H* (darüber *D E B*). Mit diesem Tonmaterial verbinden sich die Zahlen in folgender Weise:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*

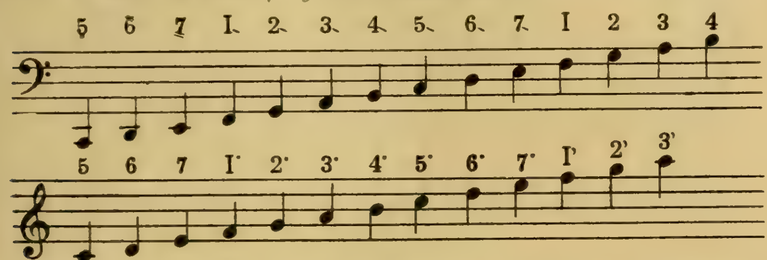
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
g'	*a'*	*b'*	*c''*	*d''*	*e''*	*f''*	*g''*	*a''*	*b''*	*c'''*.

Weiter kennt Bermudo die Verwendung der Buchstaben *A—G* mit ♯ und ♭ und auch des ganzen Alphabets von *a—z*. Um Verwechslungen vorzubeugen, macht er den Vorschlag, bei diesen Notierungen das ♭ durch × zu ersetzen[2].

Trat der boethianischen Notation mit ihrer Verwendung des ganzen Alphabets von *a—p* jene spätere durch Odo, Hucbald und Notker zuerst belegbare gegenüber, die sich auf die ersten sieben Buchstaben beschränkte[3], so ersann Vinegas de Hinestrosa ebenfalls eine Tabulatur, die mit den ersten sieben Zahlen auszukommen suchte. In seinem »Libro de cifra nueva para tecla harpa y

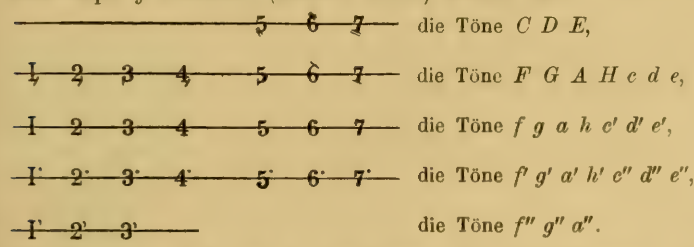
[1] Vgl. O. Kinkeldey, a. a. O., S. 21.
[2] Kinkeldey, a. a. O., S. 21 f.
[3] Siehe im ersten Teil dieses Handbuches S. 46 f.

vihuela« (Alcalá 1557)[1] macht er uns mit einer Notation für Tastinstrumente, Harfe und Laute bekannt, die auf die leitereigenen Töne von *f*—*e'* die Zahlen von 1—7 anwendet. Dieselbe Reihe kehrt eine Oktave tiefer mit einem Strichchen, zwei Oktaven tiefer mit zwei Strichchen an den Zahlen wieder. Von *f'*—*e''* wiederholt sich die Folge mit einem den Zahlen rechts oben beigefügten Punkte, um mit den rechts oben mit einem Häkchen versehenen Zahlen 1' 2' 3' für die Töne *f'' g'' a''* abzuschließen.



Wieder werden die Zahlen auf Systemen von Linien angeordnet, deren Anzahl der Stimmenzahl entspricht.

In der gleichen Weise zeichnete Hernando de Cabeçon die Werke seines Vaters Antonio auf. In den »Obras de musica para tecla arpa y vihuela« (Madrid 1578) stellen dar

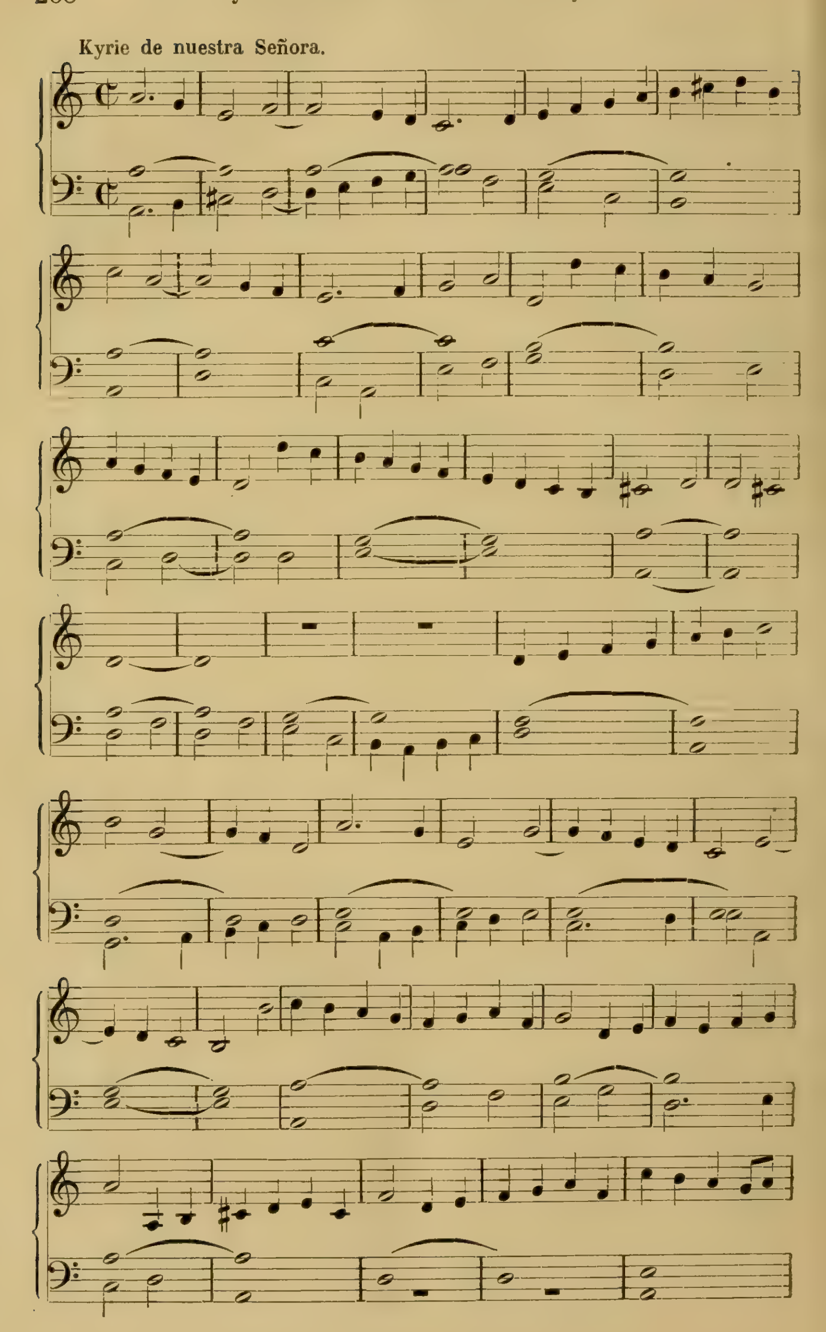


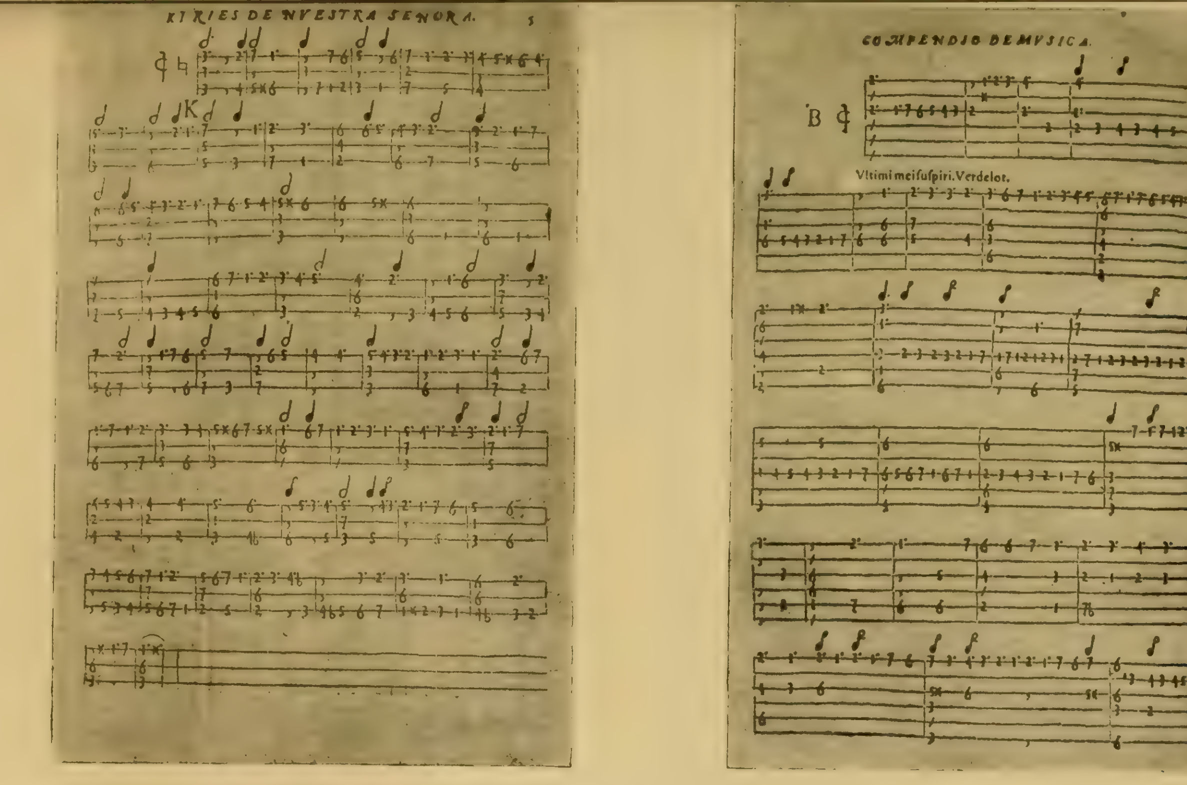
Die Akzidentien ✻ und ? bezeichnen die Alterationen. Die Zahl der Linien hängt ab von der Zahl der Stimmen. Als Pausenzeichen fungiert ein Strich durch die Linie, als Zeichen der Bindung ein kleines an der Linie hängendes Häkchen. Rhythmische Werte werden durch die über die Zahlen geschriebenen Notenformen gekennzeichnet. Für gleiche Rhythmen wird nur der ersten Note der rhythmische Wert beigefügt. Vertikalstriche trennen die Takte ab. Ein paar Faksimilien mögen die geschilderte Praxis beleuchten:

---

[1] Vgl. G. Morphy, »Les Luthistes espagnols du XVIme siècle« (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts) Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1902. Band 1 Einleitung S. XXI u. XXXIII f.

Kyrie de nuestra Señora.

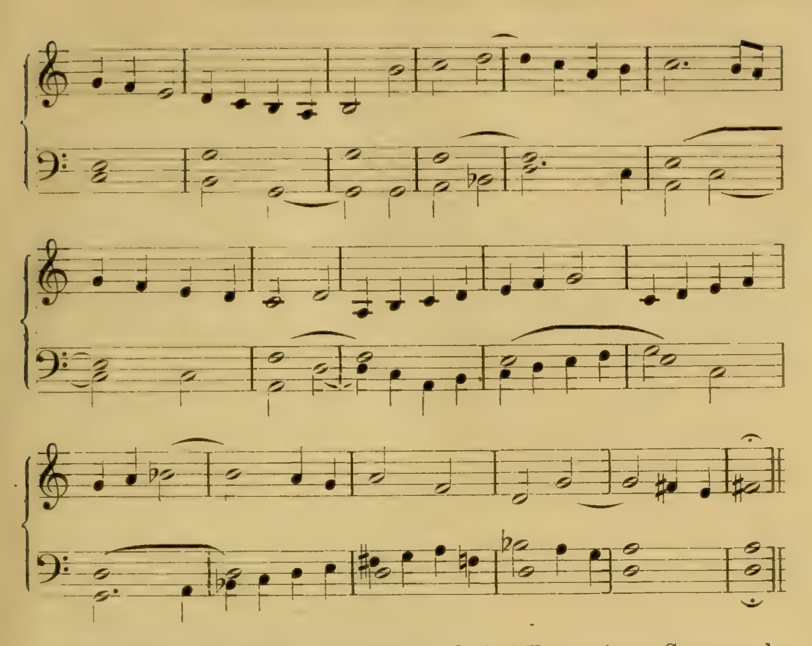




Antonio de Cabeçon, Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela. Madrid 1578.

(Zu S. 268.)





Die gleiche Notation begegnet auch bei Francisco Correa de Araujo in seinem »Libro de tientos y discursos de música práctica« (Alcalá 1626).

Bei Gelegenheit der Besprechung von Klavier-Tabulaturen sei auch kurz die Notenschrift in ihrer Beziehung zum **Psalterium**, einem Ahnherrn des Virginals, gestreift. Durch die Araber kam es über Spanien nach Europa. Es zeichnet sich durch eine Fülle von Saiten aus, die über einen dreieckigen oder trapezförmigen Resonanzboden gespannt sind. Bis in das 11. Jahrhundert läßt sich an Hand von bildlichen Darstellungen und litterarischen Erwähnungen sein Vorkommen auf abendländischem Boden zurückverfolgen[1]. Auf dem Gebiete der Instrumentenbeschreibung begegnet es gleich bei Virdung[2] und M. Agricola[3]. Die Nachrichten, die uns hier zufließen, sind aber nur spärlich. Immerhin erkennen wir den Umfang von *F*—*b''* und können eine der Orgel ähnliche Aufzeichnung mutmaßen. Etwa 100 Jahre später spricht Mersenne[4] von 13 Saitenchören; die einen Saiten haben Einklangs-, die andern Oktav-

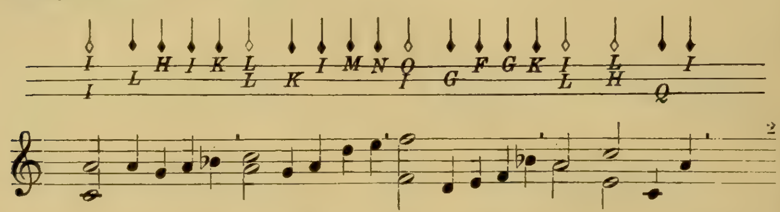
1 Vgl. Galpin, a. a. O., S. 56 ff. Siehe auch Riaño, »Early Spanish Music« (London 1887) S. 108 ff.

2 »Musica getutscht« (1511) Blatt *B II*ᵛ.

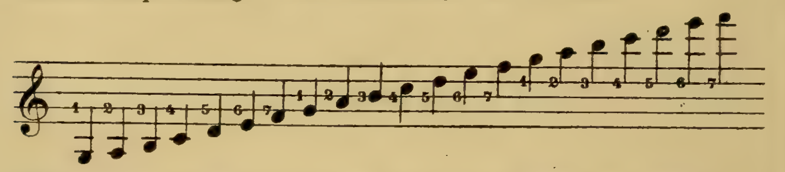
3 »Musica instrumentalis« (1529) Blatt *G VI*ᵛ.

4 »Harmonie Universelle« (1637) II livre 3me f. 173ᵛ.

Begleitsaiten. Die ersten beiden weisen Quartabstand (*G c*) auf, die übrigen schreiten diatonisch stufenweis aufwärts. Die gewöhnliche Tonschrift, Buchstaben und Zahlen, das sind die Mittel, die getrennt für die Aufzeichnung in Frage kamen. Einen wieder anderen Aufbau des Instruments lehrt Athanasius Kircher in seiner »Musurgia«[1]. Er unterscheidet drei Saitenreihen und notiert das Tonmaterial entsprechend auf drei Linien mit Hilfe der großen Buchstaben. Für die erste Saitenreihe setzt das Alphabet bei dem Tone *B*, für die zweite bei *E* und für die dritte bei *G* ein. Die Oktavlage ist aus Kircher's Angaben nicht sicher zu ersehen. Folgendes Beispiel bietet er dar:



Wieder 100 Jahre später würdigt Pablo Minguet in seiner »Academia Musical de los instrumentos«[3] das Psalterium einer kurzen Besprechung. Die Darstellung des Umfangs



läßt vermuten, daß er auf drei Linien mit Hilfe der Zahlen 1—7 notiert.

Französische Orgel- und Klaviertabulaturen.

Pierre Attaingnant, Tabulature pour le ieu Dorgues Espinetes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons. s. a.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 232.*

—— Magnificats sur les huit tons avec Te deum laudamus et deux Preludes le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions . . . . Kal. Mart. 1530.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 233.*

—— Treze Motetz musicaulx auec vng Prélude le tout reduict en la Tabulature etc. Kal. Apr. 1531.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 234.*

---

[1] Romae 1650, I, 495 ff.

[2] Die Übertragung ist ohne Rücksicht auf Stimmführung erfolgt.

[3] Madrid, Joaquin Ibarra, 1752.

Pierre Attaingnant, Dixneuf chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx. Imprimees a Paris .... Idibus Ianuarii 1530.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 235.*

—— Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tabulature .... Kal. Februarii 1530.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 236.*

—— Vingt et six chansons musicales reduictes en la tabulature .... Non. Februarii 1530.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 237.*

—— Quatorze Gaillardes neuf Pauennes sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du jeu Dorgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx. Imprímees a Paris.
München, Kgl. Bibl. *Mus. pract. 238.*

Simon Gorlier, Premier livre de tablature d'Espinette. Chansons, Madrigales et Galliardes. Lyon 1560.

Champion de Chambonnières, Pièces de clavessin (2 Bücher). Paris, Jollain 1670.
Paris, Bibl. du Cons. u. Bibl. Nat.

Gabr. Guillaume Nivers, Livre d'Orgue. Paris 1665.
Paris, Bibl. Nat.

Le Begue, Les Pieces de Clavessin. Paris 1677.
Berlin, Kgl. Bibl., Paris, Bibl. Nat.

—— Second Livre d'Orgue.

Perrine, Pieces de Luth en musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin. Paris 1680.
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim und Paris, Bibl. Nat.

H. d'Anglebert, Pieces de Clavessin. Livre premier. Paris 1689 (Nachdruck). À Amsterdam chez Estienne Roger.
Berlin, Kgl. Bibl., Haag (Bibl. Dr. Scheurleer), Paris, Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

Froberger, Divese(!) Curiose e Rare Partite Musicali. Moguntia, Ludovico Bourgeat, 1696.
Berlin, Kgl. Bibl. London, British Museum.

L. Marchand, Pieces de Clavessin (2 Bücher). Paris, Ballard, 1702—1703.
Paris, Bibl. Nat.

Joh. Bachelbel, Erster Theil etlicher Choräle. Nürnberg, Joh. Chr. Weigel, o. J.
Berlin, Kgl. akad. Institut f. Kirchenmusik.

Fr. Couperin, Pieces de Clavecin. 1. livre 1713, 2. livre 1717, 3. livre 1722, 4. livre 1730.
Berlin, Kgl. Bibl.

Fr. d'Agincourt, Pieces de clavecin. 1. livre. Paris 1733.
Paris, Bibl. du Conserv.

J. J. Froberger, Diverse ingegnosissime rarissime et non mai piu viste curiose Partite di Toccate etc. Frankfurt, L. Bourgeat, 1734.
Berlin, Kgl. akad. Inst. f. Kirchenmusik.

L. Cl. Daquin, I. livre de pieces de clavecin. Paris 1735.
Berlin, Kgl. Bibl., Paris, Bibl. du Conserv. und Bibl. Nat.

J. Ph. Rameau, Premier Livre de pieces de clavecin. Paris 1706.
Paris, Bibl. Nat.

J. Ph. Rameau, Pieces de Clavessin. Paris [1724] (1731, 1736).
Berlin, Kgl. Bibl., Darmstadt, Hofbibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv. und Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

—— Nouvelles suites de Pieces de Clavecin. Paris (c. 1736).
Berlin, Kgl. Bibl., Darmstadt, Hofbibl., London, British Museum, Paris, Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

—— Pieces de Clavecin en concerts. Paris 1741 (1752).
Berlin, Kgl. Bibl., Cambridge, Fitzwilliam Museum, London, British Museum, Paris, Bibl. Nat.

Italienische Orgel- und Klaviertabulaturen.

Ottaviano dei Petrucci erhält ein Privileg für den Druck von »Intavolature d'organo« 1498.

Marcantonio di Bologna, Recerchari, Motetti, Canzoni. Ven. apud Bernardinum Vercelensem, mense Aprili, 1523. $\frac{6}{6}$.
London, British Museum.

Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia, al segno del Pozzo. 1540. $\frac{6}{7}$.
Bologna, Liceo musicale.

Hieronimo (Cavazzoni) di Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino, Intavolatura cioè Recercari Canzoni Himni Magnificati. Libro primo. s. l. s. a. (1542). $\frac{6}{7}$.
Bologna, Liceo musicale.

—— Intabolatura d'Organo cioè Misse Himni Magnificat. Libro Secondo. Venezia 1543. $\frac{6}{7}$.
Bologna, Liceo musicale.

di Hieronimo d'Urbino. Il primo libro de Intabulatura d'Organo dove si contiene tre Messe Novamente da Antonio Gardano Ristampato et da molti errori emendato. Missa apostolorum. Missa dominicalis. Missa de Beata Virgine. Venetia s. a.

Giacques Buus, Intabolatura d'Organo di Ricercari. Nouamente stampata con carateri di Stagno. Libro 1. Ven., Ant. Gardane, 1547 (1549). $\frac{5}{6}$.
London, British Museum.

Intabolatura nova di varie sorti di Balli da sonare per Arpichordi, Clavicembali Spinetti et Monachordi. Raccolta da diversi eccellentissimi Autori. Libro primo. In Venetia 1551.
Bologna, Liceo musicale.

Simone Verovio, Diletto spirituale. Canzonette a 3 et a 4 voci. Con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. Roma 1586. $\frac{7}{7}$.
Berlin, Kgl. Bibl., München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Padua, Bibl. Anton., Ausgabe 1590, Liegnitz, Ritterakademie, Ausgabe 1592, Bologna, Liceo musicale.

—— Ghirlanda de Fioretti musicali composta da diuersi eccellenti Musici a 3 voci. Con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. Roma 1589. $\frac{5}{5}$ $\frac{7}{7}$.
Berlin, Kgl. Bibl., Liegnitz, Ritterakademie, München, Hofbibl. Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Padua, Bibl. Anton., Paris, Bibl. du Conserv.

Simone Verovio, Canzonette a 4 voci composte da diuersi eccellenti Musici con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto. Roma 1591. $\frac{6}{7}$.
Liegnitz, Ritterakademie, München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Bibl. du Cons., London, British Museum, Padua, Bibl. Anton., Venedig, San Marco.

Spirindio Bertoldo, Toccate, Ricercari et Canzoni Francese intavolate per sonar d'organo. Venetia, appresso Giac. Vincenti, 1591. $\frac{5}{6}$.
Basel, Univ.-Bibl. *k. k. IV. 28.*

—— Canzoni Francese intavolate per sonar d'organo. Venetia, Giac. Vincenti, 1591. $\frac{5}{8}$.
Basel, Univ.-Bibl. *k. k. IV. 28.*

Claudio Merulo da Correggio, Canzoni d'intavolatura d'organo a quattro voci, fatte alla francese. Venetia, Ang. Gardano, 1592. $\frac{5}{6}$(7).
Basel, Univ.-Bibl. *k. k. IV. 28.*

Gio. Maria Radino, Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1592. $\frac{5}{8}$.
Brüssel, Kgl. Bibl. Fétis 2918.

Andrea e Giovanni Gabrieli, Intonationi d'Organo. Venetia 1593. $\frac{5}{6}$.
Bologna, Liceo musicale. Basel, Univ.-Bibl. *k. k. IV. 28.*

Simone Verovio, Lodi della Musica a 3 voci composte da diuersi eccellenti Musici con l'intauolatura del Cimbalo e Liuto. Libro 1. Roma (1594) 1595.
München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale, London, British Museum, Padua, Bibl. Anton.

Andrea Gabrieli, Ricercari composti et tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti. Libro 2 (3). Venetia, Ang. Gardano, 1595 (1596). $\frac{5}{6}$.
Basel, Univ.-Bibl. *k. k. IV. 28,* Bologna, Liceo musicale.

Girolamo Diruta, Il Transilvano. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti I 1597 (1612, 1615, 1625, 1626). $\frac{5}{8}$.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv.

Claudio Merulo, Toccate d'intavolatura d'organo. Lib. 1. Roma, Simone Verovio, 1598. $\frac{5}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl., München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Kgl. Bibl., Florenz, Bibl. Naz., Paris, Bibl. du Conserv.

Vincenzo Pellegrini, Canzoni d'intavolatura d'organo fatte alla francese Libro 1. Venetia 1599. $\frac{5}{8}$.
Bologna, Liceo musicale.

Luzzasco Luzzaschi, Madrigali a uno, e doi, e tre soprani fatti per la musica del già Ser^mo^ Duca Alfonso d'Este. In Roma appresso Simone Verovio 1601. $\frac{5}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl., Rom, Sta. Cecilia.

Annibale Padoano, Toccate et Ricercari d'Organo. Venetia, appresso Angelo Gardano 1604.
Augsburg, Stadtbibl.

Claudio Merulo, Toccate d'intavolatura d'organo. Lib. 2. Roma, Simone Verovio, 1604. $\frac{5}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl. und Kgl. akad. Inst. f. Kirchenmusik, München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Kgl. Bibl.

Gio. Francesco Anerio, Gagliarde a 4 voci. Intavolate per sonare sul Cembalo et sul Liuto. Lib. 1. Ven. 1607. $\frac{5}{5}$.
Berlin, Kgl. Bibl.

Costanzo Antegnati, L'Antegnata. Intavolatura de Ricercari d'Organo. Ven., Ang. Gardano et Fratelli, 1608. $\frac{5}{6}$.
Augsburg, Stadtbibl., Bologna, Liceo musicale, London, British Museum.

Girolamo Diruta, Seconda Parte del Transilvano. Ven., Giac. Vincenti, 1609 (1622).
Augsburg, Stadtbibl., Berlin, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Paris, Bibl. du Conserv.

Girolamo Frescobaldi[1], Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo, Libro primo. Roma, Nic. Borbone (1616). Vorrede datiert 22. Dez. 1614, con licenza delli Superiori 1615, »Al Lettore« gestochen (1616). $\frac{6}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl. (2 Exemplare mit verschiedenen Tittelblättern), Hamburg, Stadtbibl., Ferrara, Accad. di Musica, London, British Museum, Paris, Bibl. Nat. und Bibl. du Conserv. Ausgabe 1628. Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Brüssel, Bibl. du Conserv., Rom, Sta. Cecilia.

Giovanni Picchi, Intavolatura di Balli d'Arpicordo. Ven., Al. Vincenti, 1620. $\frac{5}{8}$.
Bassano (Vicenza), Bibl. Dr. O. Chilesotti.

Girolamo Frescobaldi, Il 2. libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'Intavolatura di Cimbalo et Organo. (Rom, Nic. Borbone, 1627, Vorrede datiert di Roma li 15. Gen°. 1627.) $\frac{6}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl., Hamburg, Stadtbibl., Karlsruhe, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., London, British Museum.

—— Il primo libro d'Intavolatura di Toccate di Cimbalo et Organo. Roma, Nic. Borbone, 1628.
Wolfenbüttel, herzogl. Bibl..

—— Toccate e Partite d'intavolatura di Cembalo. Libro secondo. Roma 1628. Vorrede datiert 15. Jan. 1627. $\frac{6}{8}$.
Hamburg, Stadtbibl., Glasgow, Univ. Bibl.

—— Toccate d'intavolatura di Cimbalo et Organo. Partite di diverse Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli. Libro P°. Roma, Nicolo Borbone, 1637 (Neudruck der Ausgabe von 1616). $\frac{6}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl., Frankfurt a. M., Bibl. Paul Hirsch, London, British Museum.

—— Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'intavolatura di Cimbalo et Organo. Roma, Nicolo Borbone, 1637. (Neudruck der Ausgabe von 1627 vermindert um die Partite sopra Ciaccona und sopra Passacagli.) $\frac{6}{8}$.
Berlin, Kgl. Bibl., Frankfurt a. M. Bibl. Paul Hirsch, München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale, Einsiedeln, Klosterbibl., Ferrara, Accademia di Musica, London, British Museum, Royal College of Music, Neapel, Cons. della Pietà dei Turchini, Paris, Bibl. Nat.

[1] Vgl. die Quellenstudie von Fr. X. Haberl im »Kirchenmusik. Jahrbuch 1887« S. 67 ff.

und Bibl. du Conserv., Rom, Sta. Cecilia, Wien, k. k. Hofbibl. und Ges. der Musikfreunde.

Giovanni Giacomo Froberger, Diverse Ingegnosissime, Rarissime e non mai piu viste Curiose Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande, Correnti, Sarabande e Gique di Cimbali, Organi e Instrumenti. Per la prima volte(!) con diligentissimo Studio stampato da Ludovico Bourgeat 1693. $\frac{6}{7}$.

Berlin, Kgl. Bibl., Frankfurt a. M. Bibl. Paul Hirsch, München, Hofbibl., London, British Museum. Abdruck mit hinzugefügtem deutschen Titel in Abschrift: s'Gravenhage, Bibl. Scheurleer. Neudruck 1695: Berlin, Kgl. akad. Inst. f. Kirchenmusik, Leipzig, Stadtbibl., Brüssel, Kgl. Bibl., s'Gravenhage, Bibl. Scheurleer.

Handschriften.

Berlin, Kgl. Bibl., *Ms. acc. 4075.* $\frac{6}{7}$.

—— Kgl. akad. Institut f. Kirchenmusik. Tabulatur mit Praeambula, Toccate, Ricercari, Canzoni und Tänzen. Bei einem Stück ist Frescobaldi als Komp. genannt. $\frac{6}{6}$.

Florenz, Bibl. Naz. Centr. *XIX. 115.* $\frac{5}{8}$.

London, British Museum. *Add. 15233.* XVI. Jahrh. Orgelfantasien von John Redford. $\frac{7}{8}$ oder 12 (13) —

Royal *App. 56.* XVI. Jahrh. $\frac{6}{6}$ oder $\frac{7}{7}$.

Add. 29996. Systeme von 5, 6, 7 oder 8 Linien.

Add. 5465. XVI. Jahrh. Systeme von 5, 6, 7 Linien.

Add. 23623. Kompositionen von Dr. John Bull. $\frac{6}{6}$.

Add. 36661. XVII. Jahrh. Komp. f. Orgel und Virginal. $\frac{6}{8}$.

Add. 29996. Eine Komposition von Bird. $\frac{6}{7}$.

Add. 24313. Toccate von Michele Angelo Rossi. $\frac{6}{6}$.

Add. 31468. Orgelstücke des 17./18. Jahrh. $\frac{6}{6}$.

Add. 34695. Orgelwerke des 17. Jahrh. $\frac{6}{6}$. Von Engländern sind genannt Blow, Batten, Gibbons, Hart, Purcell.

Add. 31403. Werke von Blewin, Blitheman, Blow, Bull, Byrd, Orl. Gibbons, Tallis. $\frac{6}{6}$.

Eg. 2485. Orgelwerke des 16./17. Jahrh., vornehmlich von Cooper. $\frac{6}{6}$.

—— Sacred Harmonic Society (Royal College of Music). *Nr. 1960* Ballets, Pavans and other pieces. Ital. Hs. $\frac{5}{8}$.

—— *Nr. 1968.* Preludes, Voluntaries, Fantasies, Grounds von Blow, Bull, Byrd, Maynard, Rogers. $\frac{6}{6}$.

Nürnberg, Germ. Museum. *Ms. 33748.* Ital. Orgeltabulaturen. Teils $\frac{6}{8}$, teils $\frac{5}{8}$.

Wien, k. k. Hofbibl. *Ms. 17806.* Libro secondo. Di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue et altre Partite. Alla Sac^{a} Caes^{a} M^{ta} Diuotissim^{te} dedicato. In Vienna li 29 Settembre A^{o} 1649. Da Gio. Giacomo Froberger.

—— 18707. Libro Quarto di Toccate, Ricercari, Capricci, Allemande, Gigue, Courante, Sarabande, Composto et humilissim^{te} dedicato Alla Sacra Cesarea Maestà di Fernando Terzo da Giov. Giacomo Froberger.

Italienische Orgel- und Klavierpartituren.

Sebastiani, Bellum musicale. Argentorati 1563.
Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Stadtbibl., Dresden, Göttingen, Hannover, München, Hofbibl., Douai, Glasgow, Kopenhagen, London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv., Rouen.

Cipriano de Rore, Tutti i Madrigali .... a quattro voci, spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'Istrumento perfetto. Venetia, Angelo Gardano, 1577.
Berlin, Kgl. Bibl.

Musica de diversi autori, la bataglia francese et canzon delli Uccelli. Partite in caselle per sonar d'instromento perfetto. Venetia, Gardano, 1577.
Bologna, Liceo musicale.

Antonio Valente, Versi spirituali sopra tutte le Note con diversi Canoni spartiti per sonar ne gli Organi Messe Vespere et altri officii divini. Napoli 1580.
Bologna, Liceo musicale.

Spartitura per sonare nel organo accommodata al Primo Choro nei Concerti di D. Adriano Banchieri. Venetia, Vincenti, 1595.
Bologna, Liceo musicale.

Lucrezio Quintiani, Partitura de Bassi delle Messe et Motetti a otto voci Libro primo. Milano 1598.
München, Hofbibl. *Mus. pract. 23.*

Josephus Gallus, Totius libri primi Sacri operis Musici alterius modulis concinendi Partitio seu quam praestantiss. Musici Partituram vocant .... Studio tamen et labore R. D. Aurelii Ribrochi .... in gratiam Organistarum in lucem edita. Mediolani 1598.
München, Hofbibl. *Mus. pract. 23.*

Guglielmo Arnone, Motetti a 5 et 8 voci, 1599.
Bologna, Liceo musicale.

Serafino Cantone, Sacrae Cantiones .... octonis vocibus decantandae. Mediolani 1599.
Berlin, Kgl. Bibl.

Thomae Ludovici de Victoria, Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi .... quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur. Haec omnia sunt in hoc libro ad pulsandum in organis. Matriti 1600.
München, Hofbibl.

Giuseppe Guami, Partidura per sonare delle canzonette alla francese. Venetia, Giac. Vincenti 1601.
Bologna, Liceo musicale.

Gio. Maria Trabaci, Ricercate, Canzone Francese, Capricci, Canti fermi, Gagliarde, Partite diverse etc. Libro Primo. Napoli, Costantino Vitale, 1603.
Berlin, Kgl. Bibl.

—— Il secondo Libro de Ricercate et altri varii Capricci. Napoli, Giacomo Carlino, 1615.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale.

Girolamo Frescobaldi, Recercari et Canzoni Franzese fatte sopra diversi oblighi in partitura. Libro primo. Roma, Bart. Zannetti, 1615.
Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv., Roma, Cappella Giulia.

Antonio Cifra Romano, Ricercari et Canzoni Franzese. In Roma, appresso Luca Antonio Soldi, 1619.

Padre Manoel Rodrigues Coelho, Flores de Musica pera o instrumento de Tecla et Harpa. Lisboa 1620.
Berlin, Kgl. Bibl.

Gir. Frescobaldi, Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura. Roma, Soldi, 1624.
Berlin, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, großherzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv. Rom, Bibl. Casan.

Samuel Scheidt, Tabulatura nova. Hamburgi, typis et sumptibus Heringianis, 1624.
Berlin, Kgl. Bibl., Breslau, Stadtbibl., Leipzig, Stadtbibl., Lüneburg, Stadtbibl., München, Kgl. Hofbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Paris, Bibl. Nat.

Girolamo Frescobaldi, Il primo libro di Capricci, Canzon Francese e Recercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partidura. Venetia, Al. Vincenti, 1626 (1642).
Berlin, Kgl. Bibl., München, Hofbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Ferrara, Com. Bibl.

—— Il primo libro delle Canzoni in Partitura. Roma, Masotti 1628.
Berlin, Bibl. des grauen Klosters, Lüneburg, Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale.

—— Fiori musicali di diverse compositioni Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci e Recercari in partitura a quattro utili per sonatori. Venetia, Al. Vincenti, 1635.
Berlin, Kgl. Bibl. und akad. Institut f. Kirchenmusik, München, Hofbibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale Ferrara, Accademia di Musica, Glasgow, Univ.-Bibl., Monte Cassino, Klosterbibl., Paris, Bibl. Nat., Wien, k. k. Hofbibl.

Martino Pesenti, Il 1º. (2º) libro delle Correnti alla Francese per sonar nel Clavicembalo et altri stromenti. Venetia, Vincenti, 1635 (1630).
München, Hofbibl., Bologna, Liceo musicale.

—— Correnti, Gagliarde e Balletti Diatonici . . . . per sonarsi nel Clauincembalo (!) et altri Stromenti. Libro 4 op. 15. Venetia, Alessandro Vincenti, 1645.
Berlin, Kgl. Bibl.

Girol. Frescobaldi, Canzoni alla Francese in partitura. Venetia, Al. Vincenti, 1645.
Berlin, Kgl. Bibl., Ferrara, Com. Bibl.

Fabritio Fontana, Ricercari (per l'organo). Roma, Gio. Angelo Mutij, 1677.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, Rom, Cappella Giulia und Sa. Cecilia.

Don Gregorio Strozzi, Capricci da sonare sopra Cembali et Organi, op. 4. Napoli, Novello de Bonis, 1687.
London, British Museum.

Giovanni Maria Casini, Pensieri per l'Organo in partitura. Op. 3. Firenze, I. Guiducci e S. Franchi 1714.
Berlin, Kgl. Bibl., Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim. Brüssel, Kgl. Bibl., Glasgow, Univ.-Bibl., Wien, k. k. Hofbibl., Bologna, Liceo musicale.

Handschriften.

Berlin, Kgl. Bibl. *Ms. 6715* (= Joachimsthal 434) Fugen und Capricci von Gio. Giac. Froberger.
Hamburg, Stadtbibl., *Ms. 3215.* IX Ricercari e II Capricci a 4 voci.
London, British Museum *Add. 34003* (Girolamo Frescobaldi).

Tabulaturen der Virginalisten.

Handschriften.

Berlin, Kgl. Bibl. *Ms. fol. 191.* Brown, Bull, Kennedy, Luython, Peter Philips.
Cambridge, Fitzwilliam Museum *Ms. 32 G 29* (Fitzwilliam Virginal Book).
London, Buckingham Pallace.
Ladye Neville's Virginal Book (1591). Darin Byrd.
William Forster Virginal Book (1624). Darin Byrd, Morley, Ward.
Benjamin Cosyn's Virginal Book. Darin Bevin, Bull, Byrd, Cosyn, Gibbons, Strogers, Tallis, Weelkes.
—— British Museum:
Roy. *App. 58* (frühes 16. Jahrh.). Darin Hughe Aston. Systeme von 5—7 Linien.
Add. 29996. (16. Jahrh. für Orgel oder Virginal).
Add. 29485. Susanne van Soldt's Klavierbuch 1599. $\frac{6}{6}$.
Add. 30485. Auszüge aus Lady Neville's Virginal Book. 16./17. Jahrh. $\frac{6}{6}$.
Add. 30486 mit Beziehungen zum Fitzwilliam Virginal Book. $\frac{6}{6}$, gelegentlich 7 und 8 Linien.
Add. 31392. 16./17. Jahrh. $\frac{6}{6}$ (7 oder 8).
Add. 23623. Werke von Dr. John Bull. $\frac{6}{6}$.
Add. 10337. Elizabeth Rogers hir Virginall booke (1656). $\frac{6}{6}$.
Printed book *k. l. c. 5* S. 63—76. Zwei Kompositionen von Henry Purcell.
Add. 31465. Kompositionen von Blow, Clarke, Hart, Locke, Purcell.
—— Sacred Harmonic Society (Royal College of Music) Nr. 1968. Kompositionen von Blow, Bull, Byrd, Maynard, Rogers für Orgel oder andere Tastinstrumente.
Lüttich, Univ.-Bibl. *Ms. 888* mit Werken von Philips und Brown.

Drucke.

1611 Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that euer was printed for the Virginalls composed by three famous masters William Byrd, Dr. John Bull and Orlando Gibbons.
London, British Museum.
1655 Parthenia.
London, British Museum.
1659 Anthonii van Noordt, Tabulatuur Boeck van Psalmen en Fantasyen waar van de Psalmen door verscheyden versen verandert zijn soo in de Superius, Tenor, als Bassus, met 2 . 3 en 4 part. t'Amsterdam, By Willem van Beaumont . . A° 1659. $\frac{6}{6}$. Dazu Buchstaben zur Bezeichnung des Pedals.
Berlin, Kgl. Bibl.
1663 John Playford's »Musick's Handmaid«.
1673 Matthew Locke's »Melothesia«.
1696 Henry Purcell's »Lessons for the Harpsichord or Spinet«.

Deutsche Klaviertabulaturen.

Berlin, Kgl. Bibl. *Ms.* aus Tappert's Besitz mit Tänzen und Liedern aus der Wende des 16. Jahrh. Eine ganze Reihe Sätze tragen feste Daten. $\frac{6}{6}$.
München, Hofbibl. *Ms. 1511*[e] und *1511*[f].
Rostock, Univ.-Bibl. *Ms. XVII. 18. 53*[2].

Spanische Klaviertabulaturen.

Bermudo, Declaracion de instrumentos musicales Ossuna 1555.
London, British Museum.
Vinegas de Hinestrosa, Libro de cifra nueva para tecla harpa y vihuela. Alcalá 1557.
Antonio de Cabeçon, Obras de musica para tecla arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçon suo hijo. Madrid 1578.
Berlin, Kgl. Bibl., Regensburg, Proske Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Brüssel, Kgl. Bibl.
Francisco Correa de Arauxo. Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado Facultad organica. Alcalá 1626.
Brüssel, Kgl. Bibl., Madrid, Bibl. Nac.
Ruiz de Ribayaz, Luz y norte musical. Madrid 1677.
Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Madrid.

VIII. Kapitel.

Verzierungen der Klaviermusik bis 1800.

Die Diminution spielte seit altersher in der Musik eine bedeutende Rolle. Besondere Wichtigkeit erlangte sie für die Instrumente mit schnell verschwebendem Ton, um über die Klangschwäche hinwegzutäuschen. Für die Verzierungspraxis der Klavierinstrumente[1] gewinnen vor allem Engländer, Franzosen und Deutsche Bedeutung. Ihre Zeichengebung hat verwandte Züge. Starke Berührungen lassen sich mit den Ornamenten der Lautenmusik feststellen[2]. Daß die Verzierungszeichen z. T. bis in die Zeit der Neumen zurückreichen, sei hier nur flüchtig berührt[3].

Sehen wir von Handschriften ab, so lassen sich für die englische Virginalmusik als gedrucktes Untersuchungsmaterial heranziehen:

Die Ausgabe des Fitzwilliam-Virginal book von Fuller-Maitland und Barclay Squire (Leipzig, Breitkopf & Härtel).
Die »Parthenia« (Neudrucke von Rimbault und Farrenc). 1611.

---

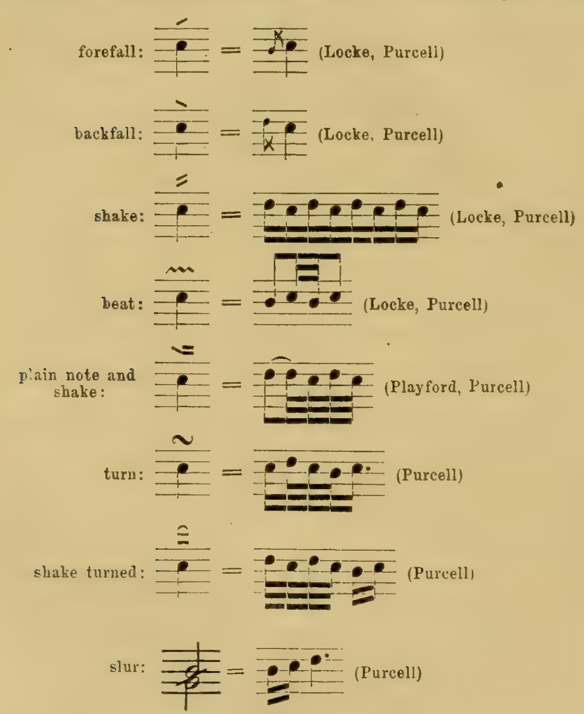
[1] Siehe die bereits zitierten Werke von Dannreuther und Beyschlag.

[2] Beachte den Vergleich bei O. Fleischer in seinem »Denis Gaultier« (Vierteljahrsschr. für Musikwissensch. II).

[3] Vgl. Franz Kuhlo, »Über melodische Verzierungen in der Tonkunst«. Berliner Dissertation (Charlottenburg, 1896). Besonders hingewiesen sei auf quilisma, porrectus, torculus u. a. m.

John Playford's »Musick's Handmaid« (1663).
Matthew Locke's »Melothesia« (1673).
Henry Purcell's »Lessons for the Harpsichord or Spinet« (1696).

Während die ersten Werke eine Erklärung der »graces« vermissen lassen, sind aus den folgenden doch gewisse Richtlinien erkennbar. Verwendet werden der einfache, der doppelte Strich, ihre Verbindung, die gebrochene und die geschweifte Linie. An Hand der bei Playford, Locke und vor allem bei Purcell gegebenen Erklärungen sind folgende Auflösungen offenbar:



Daß aber diese Formen nicht den ganzen Schatz der Verzierungen ausmachen und nicht allgemein verbindlich sind, beweist jenes aus der Zeit um 1680 von Edward Bevin erhaltene Verzierungs-Schulbeispiel in der Handschrift London British Museum *31, 403* fol. 15, das auf S. 260 mitgeteilt ist.

Für die Verzierungspraxis der älteren Zeit lassen sich auch einige Schlüsse ziehen. Berücksichtigt man, daß Reincken von den Niederlanden beeinflußt ist und daß diese durch Dr. John Bull ganz im Banne englischer Klaviermusik standen, so möchte man

die von jenem in der Admonitio zum »Hortus musicus« überlieferten Verzierungen (tremulus qui inferne tonum feriat) und // (tremulus qui superne tonum contingit) auch für die altenglische Klaviermusik in Anspruch nehmen.

Farrenc erklärt im »Tresor des pianistes« Band II als pincé und als tremblement oder trillo. Die Herausgeber des Fitzwilliam Virginal Book enthalten sich einer bindenden Deutung und berufen sich auf Dannreuther's »Musical Ornamentation«. Nach diesem Werke kann das Hinaufgleiten um eine Terz nach oben oder einen Doppelschlag, möglicherweise dann und wann auch einen Mordent bedeuten, während in ein langer oder kurzer Triller, ein Pralltriller oder ein Mordent zu erblicken sei.
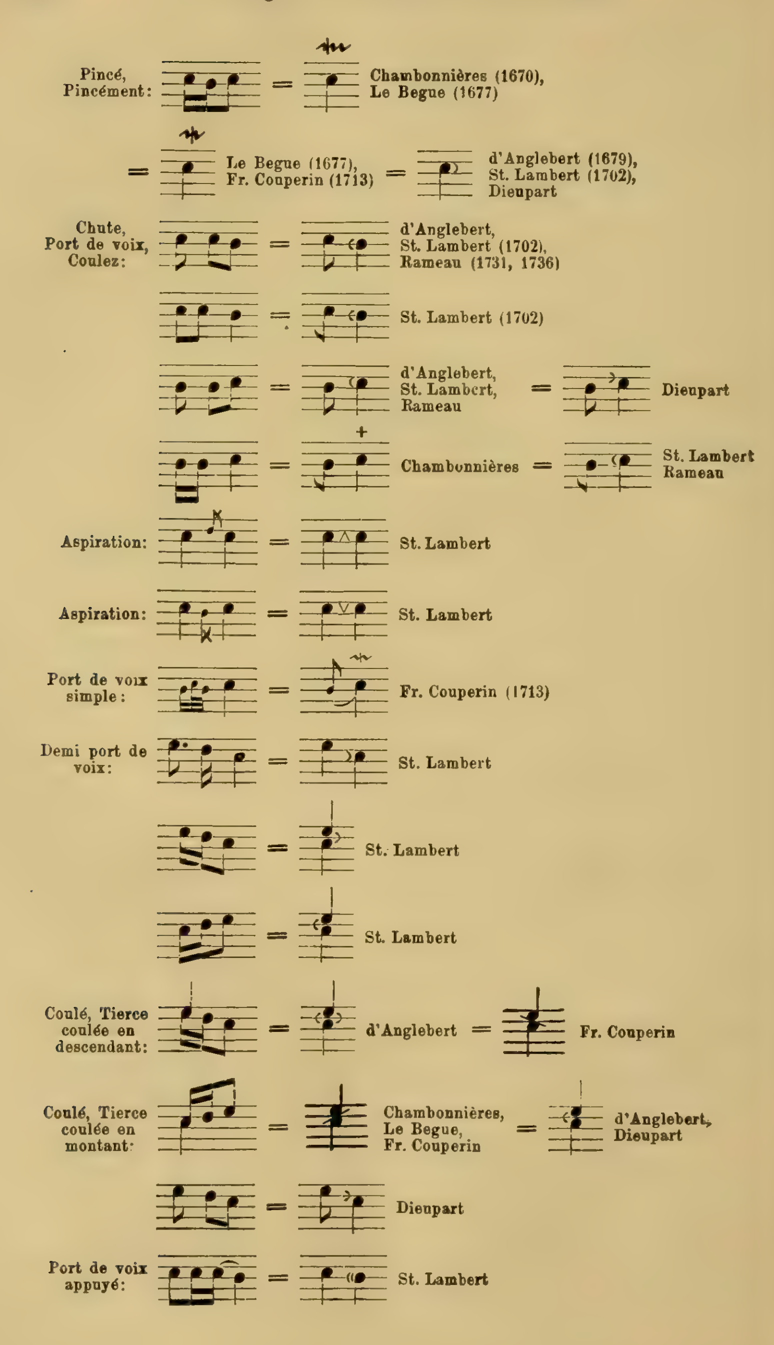
Auch dem 18. Jahrhundert ist die Erinnerung an die alten Zeichen noch nicht ganz verloren gegangen. Nicolo Pasquali verwendet in seiner »Art of fingering the harpsichord« (Edinburgh, um 1757):
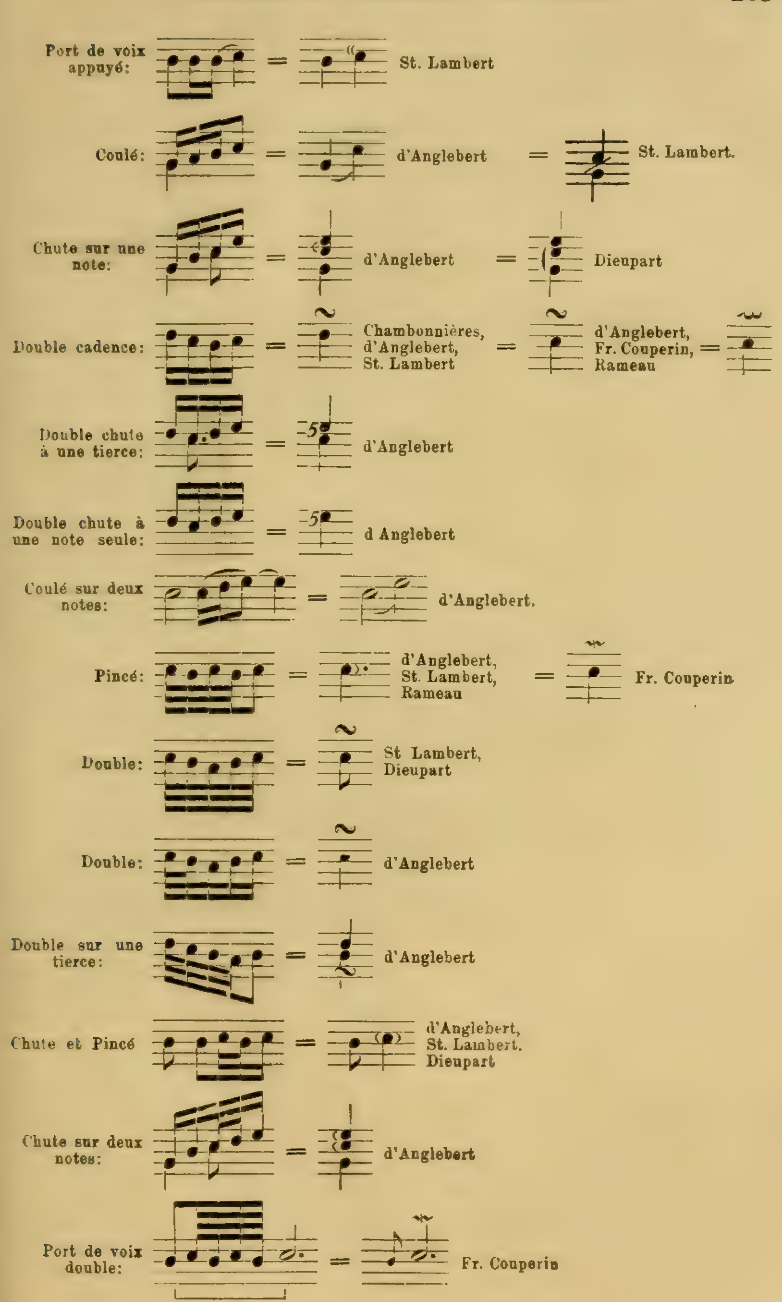
// tr

Die französischen Klaviermeister von 1650—1750 zeigen in den Verzierungsformen (agréments) starke Abweichungen. Herangezogen seien als Quellen:
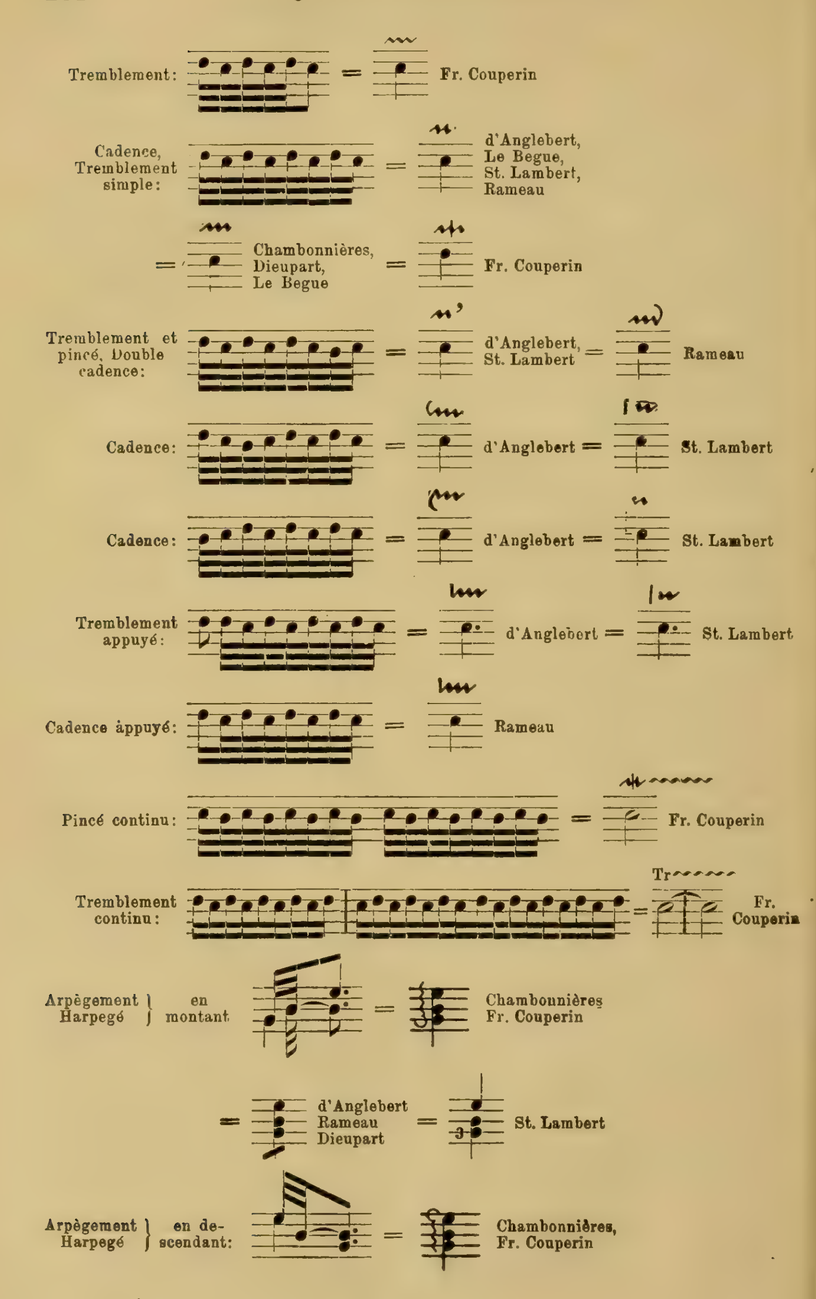
Chambonnières, Pièces de Clavessin. Paris, 1670.
Le Begue, Pièces de Clavessin. Paris, 1677.
d'Anglebert, Pièces de Clavecin. Paris, 1689.
—— Pièces de Clavessin. Amsterdam, Estienne Roger, s. a.
St. Lambert, Principes du Clavecin. Paris, Christophe Ballard 1702.
Fr. Couperin, Pièces de Clavecin. Livre I—IV Paris, 1713, 1716(?), 1722, 1730.
J. Ph. Rameau, Pièces de Clavecin. Paris, 1731 (1736).
Dieupart.

Die folgende Tabelle möge eine oberflächliche Übersicht ermöglichen:

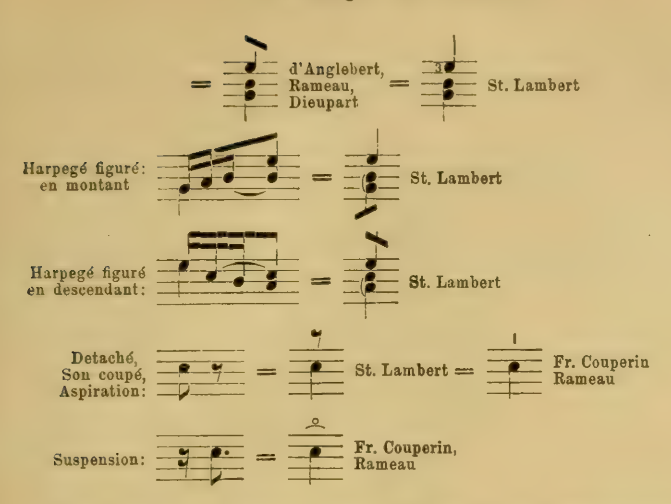

Pincé,
Pincément:
Chambonnières (1670),
Le Begue (1677)
Le Begue (1677),
Fr. Couperin (1713)
d'Anglebert (1679),
St. Lambert (1702),
Dieupart
Chute,
Port de voix,
Coulez:
d'Anglebert,
St. Lambert (1702),
Rameau (1731, 1736)
St. Lambert (1702)
d'Anglebert,
St. Lambert,
Rameau
Dieupart
Chambonnières
St. Lambert
Rameau
Aspiration:
St. Lambert
Aspiration:
St. Lambert
Port de voix
simple:
Fr. Couperin (1713)
Demi port de
voix:
St. Lambert
St. Lambert
St. Lambert
Coulé, Tierce
coulée en
descendant:
d'Anglebert
Fr. Couperin
Coulé, Tierce
coulée en
montant:
Chambonnières,
Le Begue,
Fr. Couperin
d'Anglebert,
Dieupart
Dieupart
Port de voix
appuyé:
St. Lambert



Port de voix appuyé:
St. Lambert
Coulé:
d'Anglebert
St. Lambert.
Chute sur une note:
d'Anglebert
Dieupart
Double cadence:
Chambonnières, d'Anglebert, St. Lambert
d'Anglebert, Fr. Couperin, Rameau
Double chute à une tierce:
d'Anglebert
Double chute à une note seule:
d Anglebert
Coulé sur deux notes:
d'Anglebert.
Pincé:
d'Anglebert, St. Lambert, Rameau
Fr. Couperin
Double:
St Lambert, Dieupart
Double:
d'Anglebert
Double sur une tierce:
d'Anglebert
Chute et Pincé
d'Anglebert, St. Lambert. Dieupart
Chute sur deux notes:
d'Anglebert
Port de voix double:
Fr. Couperin



Tremblement:
Fr. Couperin
Cadence, Tremblement simple:
d'Anglebert, Le Begue, St. Lambert, Rameau
Chambonnières, Dieupart, Le Begue
Fr. Couperin
Tremblement et pincé, Double cadence:
d'Anglebert, St. Lambert
Rameau
Cadence:
d'Anglebert
St. Lambert
Cadence:
d'Anglebert
St. Lambert
Tremblement appuyé:
d'Anglebert
St. Lambert
Cadence appuyé:
Rameau
Pincé continu:
Fr. Couperin
Tremblement continu:
Tr
Fr. Couperin
Arpègement } en
Harpegé } montant
Chambonnières
Fr. Couperin
d'Anglebert
Rameau
Dieupart
St. Lambert
Arpègement } en de-
Harpegé } scendant:
Chambonnières,
Fr. Couperin



Die Deutschen greifen zum Teil auf die Gesangsverzierungen der Italiener zurück, zum Teil lehnen sie sich an die Praxis der Franzosen und Engländer an. In Italien blühte im 16. Jahrhundert die Diminutionspraxis frisch auf[1] und ließ auch einige Formeln in Schriftzeichen erstarren. Bei Bovicelli und Rognoni lernen wir den tremolo (*tr*) als ein »Beben der Stimme auf ein und derselben Note« kennen. Die Zeit seit 1600 versteht aber unter tremolo einen bei der Hauptnote beginnenden Triller mit der Obersekunde, während der Triller mit der Untersekunde als groppo (*g*) bezeichnet wird. Hinzu treten die Umspielungsformeln der minuta (*m*)

= *m* oder = *m*, die clamazione (*c*)

= *c*, der accento = *a*, der zimbelo (*z*)

= *z* (Emilio de' Cavalieri) und die monachina

= *m* (Emilio de' Cavalieri).

[1] Vgl. Max Kuhn, »Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (1535—1650)« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902). Heranzuziehen ist auch Hugo Goldschmidt, »Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart« (Breslau, 1890). Die ältesten Klavierverzierungen Italiens werden hübsch beleuchtet in der Studie von Carl Krebs über »Girolamo Diruta's Transilvano« (V. f. M. VIII) besonders S. 338 ff.

Aus den an konventionellen Verzierungszeichen armen Orgel- und Klavierwerken des 17. Jahrhunderts seien erwähnt ○ × und .˙ in den Suiten Johann Pachelbel's aus dem Jahre 1683, das mehrfach in einen kleinen Kreis übergehende Zeichen ◡ in Johann Valentin Eckold's Tabulaturbuch von 1692 und t: im »Hexachordum Apollinis« des erstgenannten Meisters. Mit Recht führt Seiffert[1] ◡ auf das alte Tremolozeichen der Engländer und Reincken's // zurück und setzt es dem in der Wirkung verwandten t: gleich. Da es aber schon bei Eckold mehrfach in den kleinen Kreis übergeht, — man beachte nur in der *d* moll-Tokkata Joh. Pachelbel's Stellen wie *a c h○a* und *e◡—d e* — so dürfte die Gleichung gesichert sein // = ◡ = ○ = t: = tremolo oder trillo mit oberem Hilfstone. In × ist wohl ohne Frage Reincken's ⁓ zu erkennen und somit Seiffert's Übertragung als Mordent gesichert. Ebenso dürfte die Ausdeutung von .˙ als Schleifer, wobei man sich der entsprechenden Formen Buttstedt's /// und Muffat's /: erinnert, richtig sein.

Die gebräuchlichsten Verzierungsformen der Deutschen[2] seien in folgender Tabelle zusammengestellt:

Akzent fallend: = J. S. Bach in W. Fr. Bach's »Clavier-Büchlein«

Akzent steigend: = J. S. Bach in W. Fr. Bach's »Clavier-Büchlein«

Accentus: = Kuhnau 1689 = Murschhauser
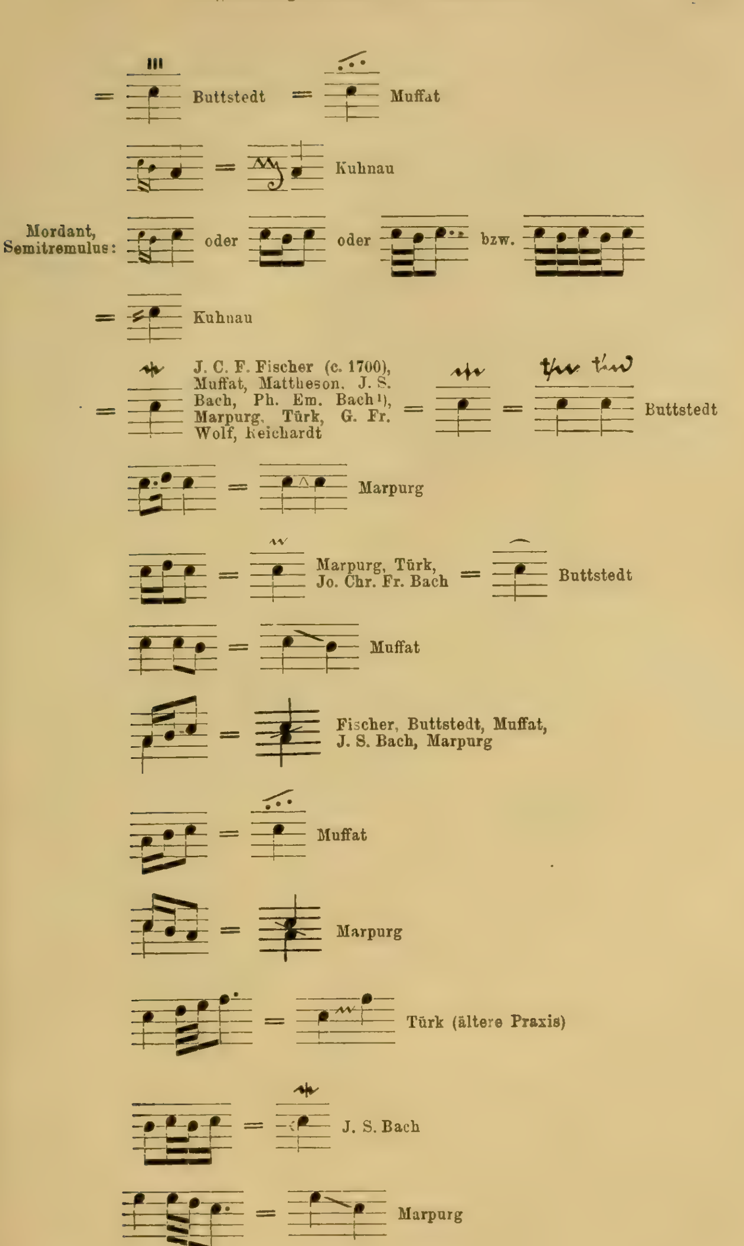
= Buttstedt 1713, J. S. Bach = Marpurg 1755

Accentus: = Kuhnau, Marpurg = Murschhauser = Buttstedt, J. S. Bach

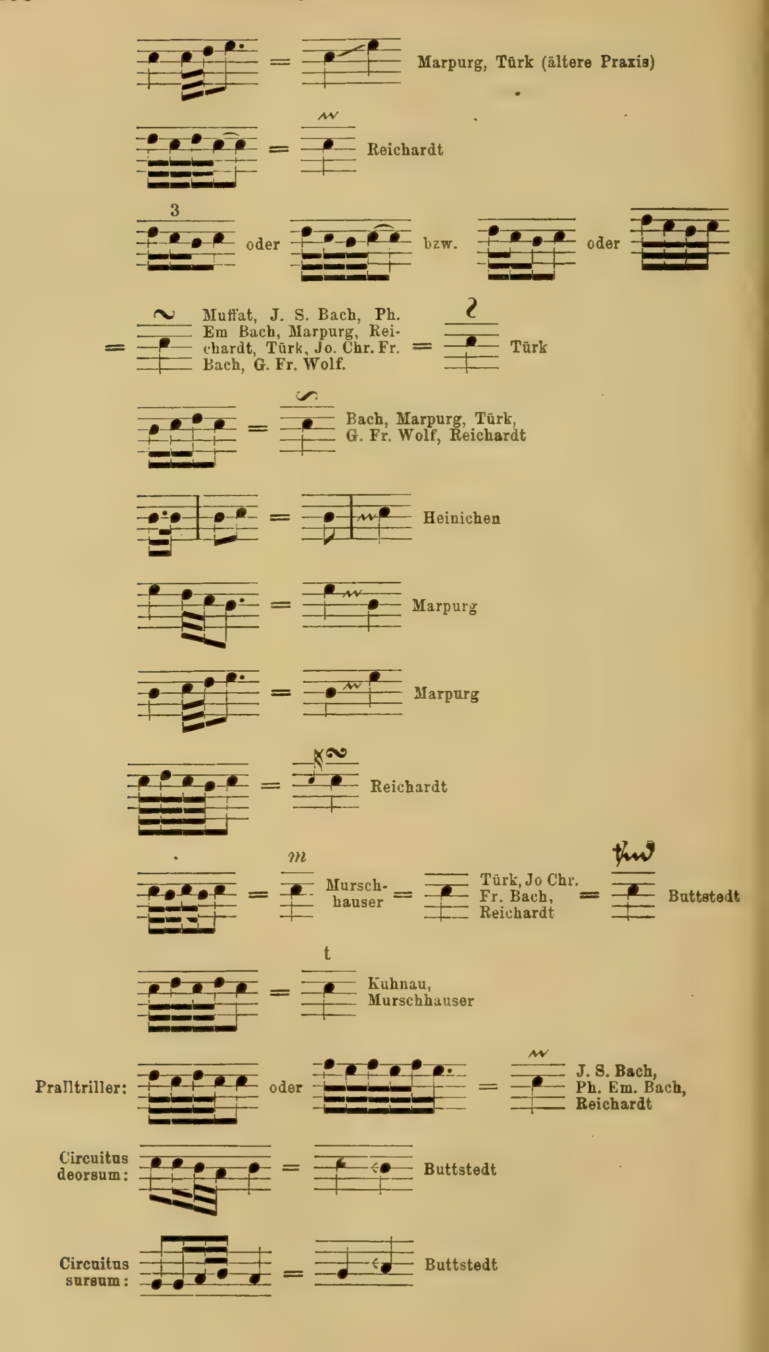
Schleifer: = Kuhnau = Murschhauser

[1] Klavierwerke von Johann Pachelbel (1653—1706) in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern« Jahrgang II 1 (1901), Vorrede S. XXXIII.

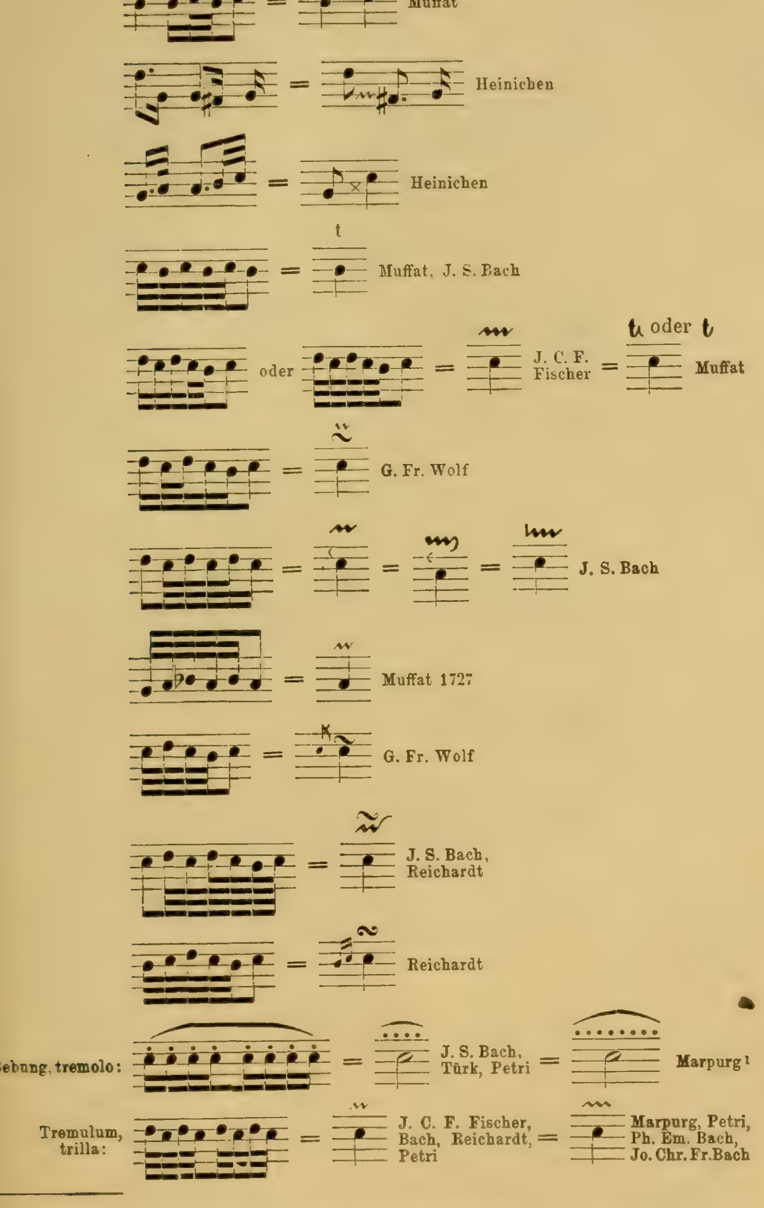
[2] Hingewiesen sei auf die für das richtige Verständnis der Verzierungen der älteren deutschen Klaviermusik wichtigen Ausführungen von Carl Paesler im Vorwort zum 4. Bande der »Denkmäler deutscher Tonkunst« S. XV ff.



1 kurzer, langer Mordent.



Marpurg, Türk (ältere Praxis)
Reichardt
3
oder
bzw.
oder
Muffat, J. S. Bach, Ph. Em Bach, Marpurg, Reichardt, Türk, Jo. Chr. Fr. Bach, G. Fr. Wolf.
Türk
Bach, Marpurg, Türk, G. Fr. Wolf, Reichardt
Heinichen
Marpurg
Marpurg
Reichardt
m
Murschhauser
Türk, Jo Chr. Fr. Bach, Reichardt
Buttstedt
t
Kuhnau, Murschhauser
Pralltriller:
oder
J. S. Bach, Ph. Em. Bach, Reichardt
Circuitus deorsum:
Buttstedt
Circuitus sursum:
Buttstedt



[1] Nach ihm entspricht die Zahl der Bebungen der Zahl der Punkte.

= Buttstedt, L. Mozart = Buttstedt, J. S. Bach, Marpurg, L. Mozart, Türk, Reichardt = Buttstedt

= Marpurg, Petri = Marpurg, Türk, Chr. Fr. Bach

= J. S. Bach, Reichardt = J. S. Bach

= J. S. Bach, Ph. Em. Bach, J. Chr. Fr. Bach, G. Fr. Wolf = J. S. Bach

= Petri

= Ph. Em. Bach, Joh. Chr. Fr. Bach, Türk, G. Fr. Wolf = J. S. Bach

= Muffat = Petri = J. S. Bach

= Marpurg

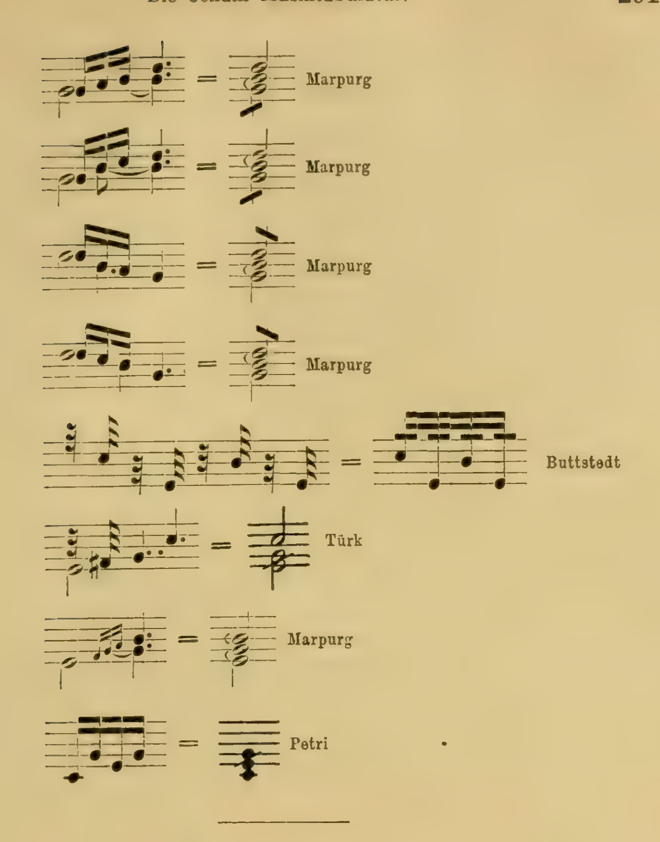
= J. S. Bach

Harpegiatura, Harpeggio: = J. C. F. Fischer

= Buttstedt = J. S. Bach, Ph. Em. Bach, Türk = Gruber[1]

= Buttstedt = J. S. Bach, Ph. Em. Bach, Türk

[1] Bürger's Gedichte (Nürnberg 1780).



IX. Kapitel.

Tabulaturen für Harfe.

Es ist allgemein bekannt, welche Bedeutung die Harfe[1] bei Egyptern, Assyrern, Juden, Griechen und Römern gewonnen hat. Aber auch in der abendländischen Musik nimmt sie eine herrschende Stellung ein. Die Literatur zeigt sie uns in besonderer Beziehung zum irischen Volke. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat dieses sie aber erst gegen Ende des 10. Jahrhunderts durch den Einfluß der Angeln, Sachsen und Normannen kennen gelernt. Bis dahin spielte das Cruit, das im Gegensatz zur dreieckigen Form der Harfe quadratisch im Aufriß war, die Rolle des Nationalinstruments.

1 Zum Bau vergleiche die treffenden Darlegungen in Curt Sachs' »Real-Lexikon der Musikinstrumente« (Berlin, Julius Bard, 1913) Artikel »Harfe«.

Seit dem Anfange des 11. Jahrhunderts sehen wir die Harfe in den Händen der irischen Barden[1].

Früh soll unter ihnen eine Notenschrift im Gebrauch gewesen sein, die vermutungsweise mit dem irischen Alphabet im Zusammenhang steht und in vorchristlicher Zeit unter dem Einflusse von Babylon entstanden ist, die ocham Schrift und ocham Musiktabulatur. So bestimmt auch Wm H. Grattan Flood[2] ihr Vorhandensein hinstellt, so zweifelhaft macht eine gründliche Nachprüfung der Forschung W. William's in seinen »Ocham Readings«[3]. Ob die Herleitung des Wortes ocham von o = Musik und cum oder cam = Form wissenschaftlich haltbar ist, vermag ich nicht zu sagen. Daß aber das dreimalige Vorkommen des Vertikalstriches mit einer notenkopfförmigen Verdickung am oberen Ende bei m und n, das mehr wie problematische Vorkommen eines Violinschlüssels, sowie die Verwendung von Ɔ (con) und C (cead) in der Bressay-Inschrift von den Shetland-Inseln zusammen mit dem gelegentlichen Auftauchen der Rautenform statt des Striches für a und e genügen sollte, um in jener entlegenen Zeit eine unserer Tonschrift ähnliche Notation anzunehmen und gar die unsrige von jener abhängig zu machen, das erscheint mir vor der Hand mehr als fraglich. Das Wesen dieses ocham Alphabets bestand ähnlich den Runen in größeren oder kleineren Horizontalkerben, die gerade oder schräg auf einer gedachten Vertikalachse aufstanden oder sie schnitten, bis zu fünf zu einem Buchstaben zusammentrafen und sich auch in gebrochenen Linien zu Buchstabenverbindungen vereinigen konnten. Das Bild des vorchristlichen irischen Musikschülers mit dem Musikstabe in der Hand, wie es Flood malt, ist verlockend, aber vorläufig noch in phantastisches Dunkel gehüllt.

Andererseits soll nicht abgeleugnet werden, daß jene Akzentschrift, die William Beauford[4] nach einem alten irischen
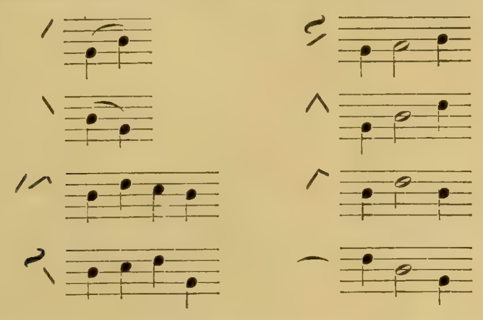
[1] Siehe Fr. W. Galpin, »Old English Instruments of Music«. London, Methuen & Co., 1910 S. 8 ff.

[2] »A History of Irish Music« (Dublin, Brown & Nolan Lmtd, 1906) S. 4: »There is scarcely any room for doubt that the pre-Christian inhabitants of Ireland had the use of letters, the ogham scale and the ogham music tablature«.

[3] »Journal of the Kilkenny and South East of Ireland Archaeological Society Vol. I (new series) 1856/57 (Dublin 1858) S. 324 ff.

[4] »An essay on the poetical accents of the Irish« in Jos. Walker's »Historical Memoirs of the Irish Bards interspersed with anecdotes of and occasional observations on the Music of Ireland also an Historical and Descriptive Account of the Musical Instruments of the ancient Irish. London 1786. S. 27 ff. Siehe auch Fétis, »Histoire Générale da la Musique« IV, 390 f. und O'Neill, »Irish Folk Music« (Chicago 1910).

Manuskript aus der Zeit der Königin Elisabeth mitteilt, manche verwandte Züge mit der ocham Tabulatur aufweist. In ihr bezeichnet der Vertikalstrich den Mittelton (ceol = modicus). Von ihm aus erhebt sich der ardceol (acutus) / zur höheren Terz und senkt sich der basceol (gravis) \ zur tieferen Terz. Ein Punkt über den Zeichen erhöht die Tonlage um einen Ton, ein Punkt unter denselben erniedrigt sie um das gleiche Intervall. Das Zeichen ⌐ drückt das Heben, das Zeichen ¬ das Senken um einen Ton aus. Im circumflexus ⁀ sind drei Töne verborgen: die Terz über dem Mittelton, der Mittelton selbst und die tiefere Terz. Das Gegenbild stellt ∧ dar, während ⌒ Terz auf Terz ab bezeichnet. Aus diesen Zeichen ergeben sich somit die tonlichen Verbindungen:



Als Mensurzeichen werden verwendet — für die doppelte Länge, ¬ für die Länge und ∧ für die halbe Kürze; die Kürze gleich der halben Länge bleibt unbezeichnet.

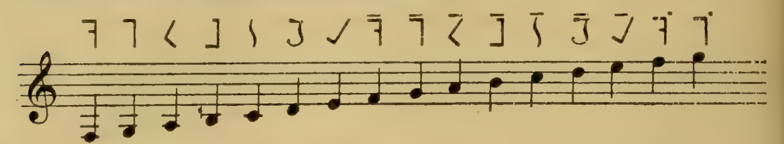
Auch eine zweite, offenbar für die Harfe bestimmte irische Tonschrift, die sich in einem Manuskripte der Familie Cavanagh findet und nach Beauford[1] als Schriftversuch eines Mönches des 15./16. Jahrhunderts für den privaten Gebrauch anzusehen ist, läßt ohne weiteres gewisse Ähnlichkeiten erkennen, verleugnet aber auch nicht die Bekanntschaft mit der griechischen Notation[2]. Ja selbst mit den Runen[3] lassen sich einige Übereinstimmungen fest-

[1] A. a. O. bei Walker.

[2] Vgl. hierzu Fleischer's feinsinnige Beobachtungen in der Kritik über J. P. Land's »Recherches sur l'histoire de la gamme arabe« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« Band II besonders S. 504 f. Die Übereinstimmung der Zeichen [Zeichen] ist höchst bemerkenswert. Der griechische Einfluß auf Irland wird übrigens auch schon von Edward Ledwich in seinen bei Walker abgedruckten »Inquiries concerning the ancient Irish harp« stark betont.

[3] [Zeichen] (*d*) [Zeichen] (*l*) [Zeichen] (*s*) [Zeichen] (*t*). Vergleiche die entsprechenden Buchstaben in Teil I S. 119.

stellen. Das offenbar nur zur Aufzeichnung instrumentaler Reihen verwendete Tonmaterial ist folgendes:



Jenes seit Beauford's Veröffentlichung oftmals abgedruckte Denkmal aus der Cavanagh-Handschrift möge auch hier seinen Platz finden.

Noch eine dritte Notation für die Harfe kommt uns aus keltischem Gebiete, und zwar aus dem unter irischem Einflusse stehenden Wales. Sie tritt uns in einer Handschrift des British Museum *Add. 14905* mit dem Titel »Musica neu Beroriaeth« entgegen[1]. Diese enthält der Sage nach Kompositionen, deren Sammlung auf dem von Griffyd ap Conan 1040 einberufenen Bardenkongresse beschlossen worden war. Die Niederschrift stammt von Robert ab Huw of Bodwigan in Anglesey, der zur Zeit Karls des Ersten lebte[2], und soll zum Teil auf eine ältere Abschrift eines gewissen William Penllyn, Harfenspielers unter der Regierung Heinrichs VIII. (1509—1547) und Preisrichters im Eisteddfod von Caerwys 1556, zurückgehen. Ein Neudruck dieser Kompositionen liegt im 3. Bande der »Myvyrian Archaeology of Wales[3]« vor. Vorangestellt sind eine Reihe verwandter Harfensätze, welche aus dem Buche eines gewissen »Rice Jones of Blaenau near Dolgellan« geschöpft sind.

---

[1] Das British Museum enthält noch einige andere Handschriften, welche sich auf diese walisische Notation beziehen: *Add. 14939*, eine Abschrift von *Add. 14905*, *Add. 15022*, ein Bericht über die alte walisische Tonschrift, und *Add. 14970*, Beispiele alter walisischer Tonschrift, die 1800 von Edw. Williams nach einer Handschrift aus dem Besitz von Rice Jones of Blaenau umgeschrieben worden sind.

[2] Nicht zu übersehen ist auf S. 569 der Neuausgabe das Datum: Tervyn Caniad Tro Tant 1613.

[3] London, 1807, S. 465—624.

Diese Tonschrift hat von Burney[1], W. Bingley[2], Fétis[3] und David[4] Erörterung gefunden. Gegenüber den Darlegungen der beiden erstgenannten Forscher macht Fétis mit Recht geltend, daß sie angesichts des mittelalterlichen Tonsystems und der Beschaffenheit des Instruments die Tonlage um eine Oktave zu tief angenommen und irrtümlich das ♭ als ♮ gelesen haben. Nicht beizupflichten ist ihm, wenn er Burney's Zweifel an dem hohen Alter des Denkmals nicht anerkennt. Stütze fand Fétis' Anschauung allerdings später in den Forschungen eines John Thomas, der in seiner »Dissertation sur la notation musicale des anciens Bretons«[5] diese Tonschrift bis in die Zeit Gregors des Großen zurückführen will. Demgegenüber ist David geneigt, die allgemeine Bedeutung des Denkmals zu leugnen und es als einen Schriftversuch eines einzelnen Musikers der elisabethanischen Zeit anzusehen.

Die Notation in allen Zügen klarzustellen ist bisher niemand gelungen. Eine völlige Lösung glaubte im 18. Jahrhundert der in Bordeaux lebende französische Violinist Barthélémon[6] auf Grund der Kenntnis der spanischen Lautentabulatur geben zu können. Er starb aber über die Veröffentlichung hinweg, und seine Papiere verbrannten 1809.

Schon ein flüchtiger Blick in das Denkmal zeigt, daß wir es hier mit einer Tabulatur zu tun haben, die mit der deutschen Orgeltabulatur[7] seit Nicolaus Ammerbach (1571) große Übereinstimmung zeigt. Zur Fixierung der Töne sind die Buchstaben *a—g* verwendet, deren Oktavlage nach Art der spanischen Klaviertabulatur durch Hinzufügung eines kleinen Vertikalstriches, eines Horizontalstriches und eines Punktes unterschieden werden. Die Oktave reicht von *g—f*. Mit Fétis[8] nehme ich in Anschluß an Giraldus Cambrensis[9] das *b* als *b* rotundum an:

---

1 »A General History of Music« II, 110 ff.

2 »North Wales« (London, 1804) II, 236.

3 »Histoire Générale de la Musique« IV (1874) S. 372 ff.

4 Ernest David et Mathis Lussy, »Histoire de la Notation Musicale depuis ses origines« (Paris, 1882) S. 132 ff.

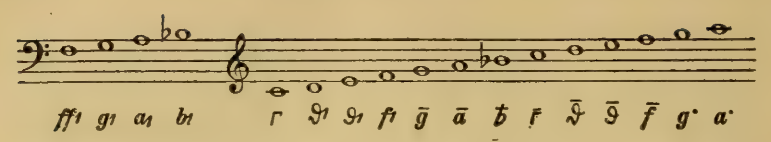
5 »Myvyrian Archaeology« Jahrgang 1870. Es war mir leider nicht möglich, diesen Jahrgang zu erlangen.

6 Siehe die Ausführungen bei Ernest David, »Etudes historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie« (Paris 1884).

7 Ernest David, a. a. O., spricht immer von einer Ähnlichkeit mit der Lautentabulatur.

8 »Histoire générale de la Musique« IV (1874) S. 374.

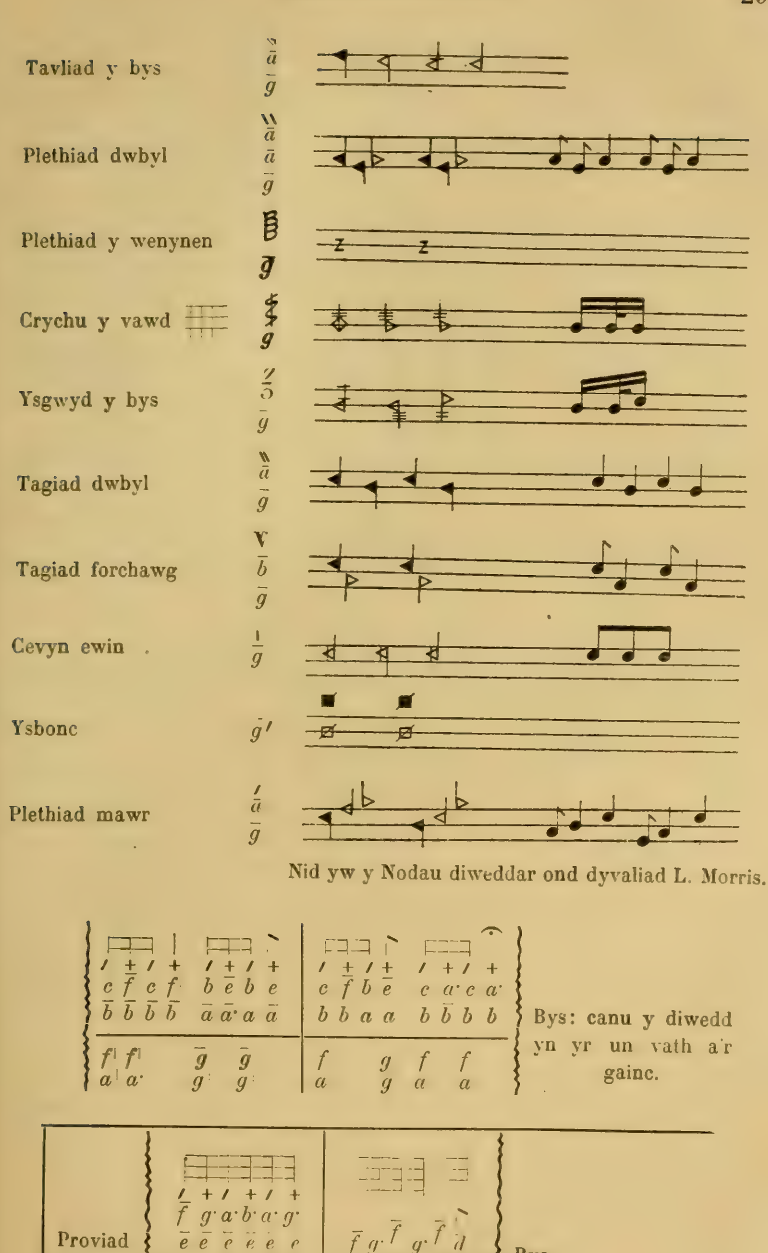
9 »Descriptio Cambriae« cap. 13.



Die Stimmen sind partiturartig übereinander gestellt, der Part der Linken von dem der Rechten durch einen Horizontalstrich geschieden. Vertikalstriche trennen die Takte ab. Über den Griffen ist, falls es sich nicht um gleiche Rhythmen handelt, die Mensur nach dem Vorbilde der übrigen Tabulaturen mit ! ⌐ ⌐ angezeigt. Zwischen den rhythmischen Zeichen und den Griffen oder beim Fehlen der ersteren über den Griffen finden sich noch eine Reihe von Vortragszeichen, die das Rätsel der übereinander stehenden, also scheinbar zusammenklingenden dissonierenden Töne bergen. Eine beigegebene Tabelle vermag zwar nicht allenthalben klares Licht zu verbreiten, verrät aber doch soviel, daß die übereinandergesetzten Buchstaben bei / in ein Nacheinander von unten nach oben und bei \ in ein Nacheinander von oben nach unten aufgelöst werden.

Gogwyddawr i ddysgu y priciad.		Gogwyddawr priciad arale.
Tagiad y vawd	// ā g	
Y Plethiad byr	/ ā g	
Plethiad y pedwarbys	/ ā g + ā g	
Plethiad y bys bach	// b ā g	
Craviad dwbyl	\\ b ā g	
Craviad sengyl	\ b ā g	y vawd y rail
Hanner Craviad	ā g	3 0 4 a

Crychu vawd



Nid yw y Nodau diweddar ond dyvaliad L. Morris.

Bys: canu y diwedd yn yr un vath a'r gainc.

Proviad cyfredin

Bys

Clyman cydgerdd yn dechre.

Yma canlyn y pedwar Cwlwm Cydgerdd ar ugain, wedi eu pricio allan o Lyvyr William Pennllyn. — Mal y dywed Llyvyr Mr. Meurig. — Ebai L. Morris.

1 1 1 1 0 0 0 0 1 0 1 0 1 1 1 1 0 0 0 0 1 0 1 1

MAC MWN HIR		
	/ / / g· g· g· g· e c c e c d c d c d c d	/ / / f f f d d d b c b c b c c
	e e c e' c' c' c c' g' g' g' g'	f' f' f' f' d' d' d' d' b' b' b' b'

/ / / / / g· f g· f g· e d e d c c d | b c | c d | b c c d	/ / / g· g· g· e e e c d c d c d	/ / / / f f f f d d d d b c b c b c b c
e' f' e' f' e' c' d' c' d' c g' b' g' b' g	e' e' e' c' c' c' g' g' g'	f f' f' f' d' d' d' d' b' b' b' b'

/ / · ·/ ·\ g· f g· e d c d c d | b c | c d g e f d d c	Tervyn y gainc gyntav.
e' f' e' e' c' d' c' c' g' b' g' g	

\\ \\ \ ☧ e e d d e e c c d c	// // ☧ f g· e f e e d e c	// \ a· g· g· f f g· a·	// \ g· f f e e f g·
a a a a c' c' c c a' a' a a ff ff ff ff	g a g g c' c c' c g' a' g' g' ff	f' f' c' c' a' a' ff ff	f' f c' c a' a ff ff

\\ // e f d e c d e f	// f \ e e d e f d c
f f c c a' a ff ff	f f c' c a' a ff ff

Auf festländischem Boden herrschen für die Aufzeichnung von Harfenmusik verschiedene Methoden. In Deutschland ist nach dem Zeugnis Martin Agricola's die Buchstaben-Tabulatur verwendet worden. In seiner »Musica instrumentalis« (Wittenberg 1529) heißt es auf fol. XXXII:

> Denn Lauten Harffen Orgeln vnd Psalter
> Haben fast eine art bey unserm alter,
> Das drey odder vier stymmen gemeyn
> Obernander gesatzt werden allein.
> Discantus oben, darnach Alt vnd Tenor
> Gantz vnden der Bas, das gleub mir verwar.
> Auff der Orgel wird stete der Discant
> Auff fünf linien gesatzt allzuhant
> Und die andern stymmen darunter gestalt
> Mit buchstaben aus dem gesang gemalt.
> Auff die andern drey wie oben genent
> Werden alle stimmen gemacht behent
> Mit buchstaben gemeinlich geschrieben
> So wird das absetzen recht getrieben.

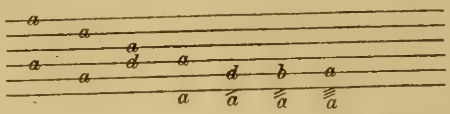
In Frankreich scheint man der gewöhnlichen Notation für die Harfe den Vorzug gegeben, daneben aber auch die Ziffern-Notation gebraucht zu haben. Mersenne[1] sagt jedenfalls: »*Sa tablature ordinaire n'est pas différente des notes de Musique, quoy que l'on puisse user du nombre de ses chordes pour ce suiet: par exemple, l'on peut marquer l'Octave par 1 et 13, la Quinte par 1 et 8*[2], *etc. d'autant que la première chorde fait l'Octave auec la 13, et la Quinte auec la 8*[2]*; et parce qu'il y a 49 chordes, à sçauoir celles des deux premiers rangs, qui toutes ont leurs sons différents, il faut vser de 49 nombres, dont chacun signifiera tousiours sa propre chorde; or l'on peut commencer par la plus courte, que l'on appelle chanterelle, et finir à la plus longue, qui sert de bourdon et de Proslambanomène, comme parlent les Grecs, afin de suiure l'ordre que l'on garde aux autres instrumens; quoy que l'on puisse semblablement commencer à conter 1, 2, 3, etc. par la plus grosse chorde, comme font les Italiens, puis qu'elle sert de base et de fondement aux autres chordes, comme l'unité aux nombres. Quant aux pièces qui se iouent sur la Harpe, elles ne sont point différentes de celles qui se iouent sur le Luth et sur l'Epinette*«.

---

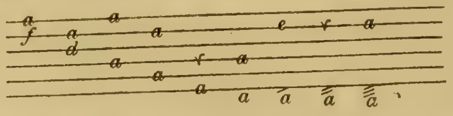
[1] »Harmonie Universelle« II (Paris 1637) livre III p. 171.
[2] In der Vorlage 6.

Der letzte Satz läßt es uns nicht überraschend erscheinen, daß auch Harfenmusik in französischer Lautentabulatur vorliegt. Erinnert sei nur an die dem 17. Jahrhundert entstammende Handschrift der Basler Universitätsbibliothek *F IX. 53.*

Zwei Stimmungen werden hier dargeboten: der »ton de la harpe par *b*mol« mit dem Akkord



und der »ton de la harpe par *b*dur« mit dem Akkord



Ersterer Akkord offenbart die Stimmung der zehn notierten Saiten als *D Es F G A d g b d' g'*, letzterer als *D E Fis G A d g* ♮ *d' g'*. Ein kurzer Satz in der *b*dur-Stimmung sei vorgelegt:

Es muß dahingestellt bleiben, ob die in dem Mersenne'schen Zitat berührte Zahlennotation bei den Franzosen praktische Be-

deutung gewonnen hat. Jedenfalls erfahren wir, daß die Italiener von der längsten also tiefsten Saite aufsteigend eine Bezeichnung der Saiten mit Zahlen kannten. Unwillkürlich kommt uns hier die Notation des Spaniers Bermudo für das Monachordio[1] ins Gedächtnis und werden wir an jenen handschriftlichen Anhang erinnert, der sich an Chilesotti's Exemplar der »Balli d'Arpicordo« von Giovanni Picchi aus dem Jahre 1620 findet[2]. Bei ersterem sehen wir die Zahlen 1—42 auf die Töne von C—A diatonisch und dann chromatisch bis a'', bei letzterem die Ziffern 1—27 auf die Untertasten $C\ F\ G\ A\ H\ c$—c''' angewendet.

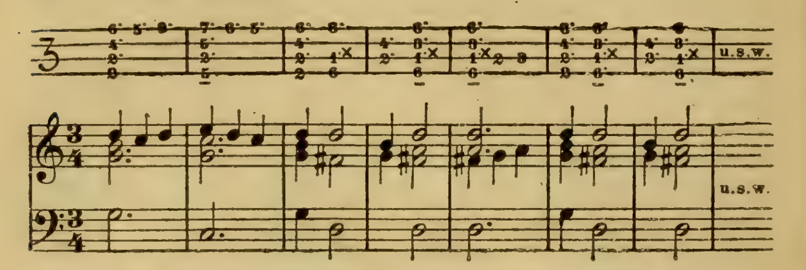
Daß die Zahlen in der Tat der Aufzeichnung von Harfenmusik gedient haben, beweist die spanische Literatur. Schon aus den Titeln der Drucke wird offenbar, daß Klavier, Laute und Harfe sich in die gleiche Literatur teilten und damit die gleiche Notation für sich in Anspruch nahmen. Vinegas de Hinestrosa (»Libro de cifra nueva para tecla harpa y vihuela« 1557), Antonio de Cabeçon (»Obras de musica para tecla arpa y vihuela«, 1578 herausgegeben von Hernando de Cabeçon) sowie Ruiz de Ribayaz (»Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto d'organo« Madrid 1677) beschränken sich auf die ersten sieben Zahlen, die sie auf die diatonischen Töne der Oktave von f—e anwenden. Die Oktavlage wird durch Begleitzeichen, die chromatisch alterierten Töne durch ♯ oder ♭ hinter den Zahlen charakterisiert[3]:

	C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'
Vinegas de Hinestrosa	5	6	7	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	1	2	3	4	5	6	7
Cabeçon, Correa de Arauxo	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Ruiz de Ribayaz	$\underset{\frown}{\underline{5}}$	$\underset{\frown}{\underline{6}}$	$\underset{\frown}{\underline{7}}$	$\underline{1}$	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{4}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{7}$	1	2	3	4	5	6	7

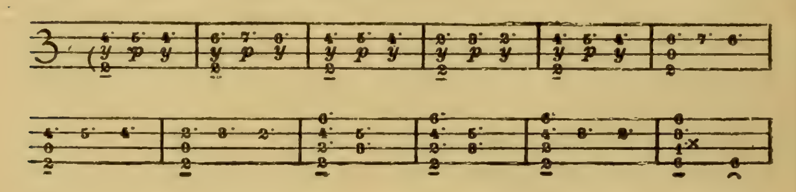
	f'	g'	a'	h'	c''	d''	e''	f''	g''	a''
Vinegas de Hinestrosa	1˙	2˙	3˙	4˙	5˙	6˙	7˙	1'	2'	3'
Cabeçon, Correa de Arauxo	1˙	2˙	3˙	4˙	5˙	6˙	7˙	1'	2'	3'
Ruiz de Ribayaz	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	$\overset{\frown}{1}$	$\overset{\frown}{2}$	$\overset{\frown}{3}$

[1] Siehe oben S. 265 f.
[2] Vgl. oben S. 266.
[3] Siehe oben S. 267.

Diese Zahlen finden auf einem System von Linien Platz, deren Anzahl von der in der Komposition vorliegenden Stimmenzahl abhängt. Der Anfang einer Zarabanda von Ribayaz veranschauliche diese Art der Aufzeichnung:



Ribayaz zeigt uns auch, wie in einer Tabulatur die Parte von Guitarre und Harfe zu vereinigen sind. Für diese Praxis spreche ein kurzer Abschnitt einer »Batalla«:



II. Abschnitt.

Partitur und Generalbaß.

Mit den ersten Versuchen der Mehrstimmigkeit zog die Partitur in die Musik ein. Man hatte kein anderes Mittel, die Stimmen miteinander zu vergleichen, als sie übereinander zu fügen. So tritt uns die Partitur in ihrer ältesten Form bereits in der »Musica enchiriadis« entgegen. Auch an die frühsten mehrstimmigen Versuche der Mensuralmusik blieb sie gekettet, da die Schrift noch nicht genügende Ausdrucksfähigkeit besaß, um jeden Wert zweifellos hinzustellen. Der mündlichen Unterweisung blieb die richtige Beziehung übereinanderstehender Töne vorbehalten, wie wir von dem englischen Anonymus (um 1270) gelegentlich der Beschreibung der Satztechnik von Perotinus Magnus erfahren[1]. Prüfen wir daraufhin die Praxis, so können wir in der Tat bis weit in das 13. Jahrhundert hinein die Herrschaft der Partitur beobachten. Einige im Faksimile zugängliche Manuskripte seien aufgeführt:

saec: XI/XII. Paris, Bibl. Nat. *1139* Mira lege miro modo 2 voc. (Coussemaker, Histoire de l'harmonie Tafel 23).

saec: XII. Paris, Bibl. Nat. *Ms. 812* Ascende Christe — Sanctus — Benedictus — Benedicamus Domino Alleluia — Tumba Sancti Nicholaï. (Coussemaker, a. a. O., Tafel 28—30.

— *Ms. 813* Lonc le rieu — Regnat
Dames sont en grand esmai — Et in fines
Ohne Text — Dieus je ne puis — Et vide
Custodi nos 3 voc.
— *Ms. 1817* Dulcia 3 voc.
} Coussemaker. a. a. O. Tafel 27.

Douai, *Ms. 124* Verbum bonum et suave 2 voc. Coussemaker. a. a. O., Tafel 24—25.

saec: XIII. Lille, *Ms. 95* Agnus fili virginis 2 voc. Coussemaker, a. a. O., Tafel 26.

Florenz, Med. Laur. Plut. *29.* 1 Antiphonarium Medicaeum
Judea et Jherusalem 2 voc.
Descendit de coelis 3 voc.
Viderunt omnes 4 voc.
Pater noster commiserans 2 voc.
Salvatoris hodie 3 voc.
} H. E. Wooldridge, The Oxford History of Music vol. I S. 188, 208, 222, 252, und 292.

---

[1] C. S. I, 344[a]: Sed materialem significationem parvam habebant et dicebant: punctus ille superior sic concordat cum puncto inferiori et sufficiebat eis

Ad solitum vomitum — Regnat 3 voc.
Hodie marie concurrant laudi mentes 2 voc. } Pierre Aubry, Cent Motets du XIII[e] siècle (Paris 1908) Bd. III Tafel VIII.

Regnat 2 voc. Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde I, Tafel zu S. 229.

Wolfenbüttel, Helmst. *628*

Nativitas — Ex semine abrahe 3 voc. Pierre Aubry, a. a. O., Tafel I.

Worcester, Cathedral Bibl. Frgm.

Alleluia 3 voc.
Ex semine habrahe 3 voc. } Pierre Aubry, a. a. O., Tafel II.

Madrid, Nationalbibl. *Hh 167*

Si mundus viveret 3. voc.; Tenor fehlt
Qui servare puberem 3 voc.; Tenor fehlt } Pierre Aubry, a. a. O., Tafel III.

Viderunt omnes 4 voc. Pierre Aubry, Iter Hispanicum (Sammelbände der IMG. VIII, 345).

Paris, Bibl. Nat. lat. *15139*

Fiat 2 voc.
Johanne 2 voc.
Pro patribus 2 voc.
Ut in fines 2 voc.
Propter veritatem 2 voc.
Flos filius eius 2 voc. } Pierre Aubry, a. a. O., Tafel IV.

Oxford, Bodley Douce *139*

Foweles in ye frith 2 voc.
Instrumentalsatz 3 voc. } Wooldridge, Early English Harmony (London 1897) Tafel 7 u. 24. Stainer, Early Bodleian Music (London 1901) Tafel VI u. VII.

London, British Museum Burney *357*

Amor patris 2 voc. Wooldridge, a. a. O., Tafel 9—10.

—— Cotton Titus *A XXI*

Virtute numinis non natura dei 3 voc. Wooldridge, a. a. O., Tafel 11.

—— Harley *978*

Ave gloriosa mater saluatoris 3 voc. Wooldridge, a. a. O., Tafel 20—21.

Cambridge, University Library Ff. *1. 17*

Cuius dextra largitatis 2 voc.
Regis cuius potentia 2 voc.
In honorem saluatoris 2 voc.
Filie ierusalem 2 voc.
Agnus qui impius es factus 2 voc.
Flos floriger 2 voc.
. d cantus leticie 2 voc.
Verbum patris umanatur 3 voc.
Amborum sacrum spiramen 2 voc. } Wooldridge, a. a. O., Tafel 25—30.

Toledo, Cath. *33, 23*

Gaude 2 voc. Riaño, Notes on Early Spanish Music (London 1887) Fig. 26.

Cambrai, Bibl. Com. Frgm. Adam de la Halle, Rondeaux. Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge Tafel 31 und Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (Paris 1872) S. 207 ff.

Paris, Bibl. Nat. de la Vallière *2736* Li Rondel Adan. Coussemaker, Oeuvres complètes.

Ein Wandel in der Aufzeichnungsweise, die Abkehr von der Partitur, scheint mit der Wirksamkeit der Frankonen in Beziehung zu stehen. Sie beginnen nach Aussage des englischen Anonymus damit, aliter pro parte notare[1] — Worte, die nach meiner Auffassung auf die Aufzeichnung der Kompositionen in Stimmen zielen. Weist das 13. Jahrhundert einen Reichtum von Partituren auf, so sind im 14. nur noch wenige anzutreffen. Faksimiliert liegen vor:

Paris, Bibl. Nat. fr. *146*
Jehannot de Lescurel, A vous douce debonnaire 3 voc. Pierre Aubry, Les plus anciens monuments de la musique française (Paris 1905) Tafel 20.

London, British Museum Arundel *248*
O labilis o flebilis 2 voc. | Wooldridge, Early English Harmony
Jesu cristes milde moder 2 voc. | Tafel 32 und 35.

Cambridge, University Library Ff. II. *29*
Sanctus (paraphrasiert) 3 voc. Wooldridge, a. a. O., Tafel 37 und 38.

Diese alte Form der Aufzeichnungsweise eines mehrstimmigen Satzes ist in der Folge von den Organisten bewahrt worden. Als Denkmal der Orgelpraxis begegnet uns um die Wende des 14. Jahrhunderts in der Handschrift Paris Bibl. Nat. *fr. nouv. acq. 6771* fol. *85* das Lied Francesco Landino's Questa fanciulla variiert in zweistimmiger Partitur. Zwar führt Otto Kinkeldey in seinem trefflichen Werke »Orgel und Klavier im 16. Jahrhundert[2]« vornehmlich an Hand von Bermudo's »Declaracion de instrumentos musicales« (1555) den Nachweis, daß der geübte Organist vom Chorbuch ausging und die einzeln aufgezeichneten Stimmen in seinem Spiel zusammenfaßte[3], während der Schüler und weniger Geübte die Tabulatur als Notbehelf benutzte und der Anfänger in der Komposition von der Partitur ausging. Die überkommenen Tabulaturen und die Titel der in Partitur gedruckten Orgelwerke offenbaren uns aber die Bedeutung, die beide Arten der Niederschrift für den Organisten gewonnen haben. Beide, Partitur und Tabulatur, mag man italienische und französische oder deutsche Tabulaturen ins Auge fassen, sind im Grunde genommen wesensgleich, sind Parti-

---

[1] C. S. I, 342ª.

[2] Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910, S. 20 und 188 ff.

[3] Hiernach erscheint es durchaus natürlich, daß uns die ältesten italienischen Orgeldenkmäler des 16. Jahrhunderts, Werke eines Willaert, eines Buus und anderer, in Stimmdrucken entgegentreten.

turen. Die übereinander angeordneten Stimmen werden bald mehr, bald weniger regelmäßig in Takte oder Distinktionen geteilt, die durch Striche oder Lücken abgegrenzt werden. Von diesen Abteilen leiten einzelne wie Diruta die Bezeichnung »Partitur« ab[1]. Die Anordnung der Stimmen in vielen frühen deutschen Tabulaturen ist nicht ohne Bedeutung für die praktische Weiterentwickelung und läßt uns schon die Generalbaßpraxis, die sicherlich ein alter Organistenbrauch war, vorausahnen. Ist auch die Vermutung Kinkeldey's[2], daß die Eigentümlichkeit der Lagerung der Stimmen, nämlich die beiden Außenstimmen direkt untereinanderzusetzen, sich aus der Beschaffenheit der Chorbücher erklärt, nicht von der Hand zu weisen, so ist die mit der Annäherung der Außenstimmen gebotene leichtere Übersicht über das Tonwerk für diese Einrichtung wohl ausschlaggebend gewesen. Neben der deutschen Orgeltabulatur, die für die Direktion von Chören besondere Bedeutung gewonnen zu haben scheint[3], behauptet sich auch auf deutschem Boden die italienische Tabulatur. Es war nur natürlich, daß man, um die fortlaufende Reihe der Töne zu bezeichnen, auch zu einer fortlaufenden Reihe von Linien als Darstellungsmittel griff. Man brauchte ja nur zwei der für gemessene Musik üblichen Fünfliniensysteme mit der gewöhnlichen Schlüsselstellung zusammenzurücken, um für das ganze Tonsystem Raum zu gewinnen. Derartige Schemata als Grundlage für partiturähnliche Niederschriften liegen schon im frühen Mittelalter vor und lassen sich im 16. Jahrhundert allenthalben in Lehrbüchern der Kontrapunktik nachweisen. Martin Agricola führt sie in seiner »Musica instrumentalis deudsch« (Wittenberg 1528) im dritten Kapitel als »die art der Composition« auf, die er als Vorlage für die Übertragung in »die art der deudschen Orgalischen tabulatur« mitteilt. Gallus Dreßler zeigt in den handschriftlich unter der Signatur *Mus. Ms. theor. 8⁰ 84* auf der Kgl. Bibl. Berlin bewahrten am 21. Oktober 1563 begonnenen und am 29. Februar 1564 vollendeten »Praecepta musicae poeticae« das gleiche Prinzip.

---

[1] »Transilvano« Seconda parte lib 1. Seite 1. Vgl. auch Kinkeldey, a. a. O., S. 193 ff.

[2] A. a. O., S. 190.

[3] Andreas Werckmeister bemerkt in seinen »Paradoxal-Discursen« (Quedlinburg 1707), daß »*directores* ihre Partituren in die deutsche Tabulatur gesetzt und daraus gesungen und dirigiert«. Mehrfach begegnet Aufführungsmaterial, bei dem sich, obwohl keine Stimme solistisch verwendet ist, neben dem Basso Continuo noch eine Orgeltabulatur findet, in der allen Stimmen die vollständigen Texte beigefügt sind. Angeführt sei nur eine Sinfonia mit folgendem *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* aus dem Besitze von Dr. W. Wolffheim (Berlin-Grunewald). Vgl. auch Kinkeldey, a. a. O., S. 191 ff.

Zwei Fünfliniensysteme werden aneinandergerückt und die Stimmen mit unterschiedener Streichung der caudae eingetragen. In einigen Fällen ist auch das Mittel der farbigen Unterscheidung der Stimmen herangezogen. Der gleichen Schreibpraxis stehen wir in der »Musica Poetica« der Berliner Handschrift *Mus. Ms. theor. 4° 57* gegenüber, wo für Anfänger (tyrones) der »discantus rott ◊ Altus gruen Tenor schwartz Bassus rott ⌀« auf Systemen von 10 Linien mit den Schlüsseln Γ 𝄢 𝄡 *g dd* notiert ist[1]. Bei Jo. Lippius in seiner »Disputatio musica tertia« vom Jahre 1610 und in der 1612 erschienenen »Synopsis musicae« haben wir es sogar mit 11 bis 12 Linien zu tun.

Mochte also, abgesehen von der ältesten Periode, die Partitur ursprünglich nur ein Notbehelf für den weniger tüchtigen Spieler und Setzer sein, auf die Dauer konnte sich der Praktiker doch nicht der Erkenntnis ihrer größeren Übersichtlichkeit gegenüber der Chorbuchform oder den Stimmen verschließen. Deutlich spricht es denn auch 1622 Barth. Grassi aus, daß der Mangel an Übersichtlichkeit und Spielbarkeit für alle Gattungen von Instrumenten ihn veranlaßt hätten, der Stimmenausgabe des ersten Buches von Frescobaldi's »Canzoni à 1. 2. 3 e 4 voci« eine Partiturausgabe folgen zu lassen. Den genannten deutschen Partituren können wir 1571 die in der Zwickauer Ratsbibliothek bewahrte partiturartige Niederschrift des Tedeum von Leonhart Schroeter[2] anschließen. Die ältesten über Lehrbeispiele hinausgehenden Partiturdrucke stammen von italienischem Boden. Im Titel des ersten kommt allerdings noch der didaktische Zweck der Partitur nach alter Anschauung deutlich zum Ausdruck.

1577 Tutti Madrigali di Cipriano de Rore a 4 voci spartiti et accommodati per sonare d'ogni sorte d'instrumento perfetto et per qualunque studioso di contrapunti. Venetia, Angelo Gardano.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo Musicale.

1577 Musica de diversi autori la bataglia francese et canzon d'uccelli. Partite in caselle per sonar d'instrumento perfetto. Venetia, Angelo Gardano.
Bologna, Liceo musicale.

1580 Mikolaja Gomółka, Melodiae ná Psalterz Polski. W. Krákowie. W. Drukárni Lázárzowéy.
Berlin, Kgl. Bibl. (besitzt Abschrift.), Krakau, Univ.-Bibl. und Bibl. des Fürsten Czartoryski, Warschau, Univ.-Bibl.[3].

---

[1] Siehe H. Bellermann, »Der Contrapunkt« (Berlin, Julius Springer 1901) Beilage 4 zu S. 68.

[2] Vgl. Otto Kade »Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts« (Ambros, »Musikgeschichte« Bd. V) Leipzig, Leuckart 1882 S. XLIX.

[3] Vgl. Josef W. Reiss, »Nikolaus Gomółka und seine Psalmen-Melodien« in »Zeitschrift der IMG.« XIII, 249 ff.

1584 Antonio Valente, Versi spirituali sopra tutte le Note con diversi canoni spartiti per sonar negli Organi messe vespere et altri officii divini. Napoli, Eredi di Cancer.
London, Royal College of Music.

1584 Vincenzo Galilei, Fronimo. Vineggia, Girolamo Scotto.
Berlin, Kgl. Bibl., Bologna, Liceo Musicale, Brüssel, Kgl. Bibl., Florenz, Bibl. Naz., Glasgow, Univ.-Bibl., London, British Museum, Mailand, Bibl. Braid., Paris, Bibl. Nat. und Conserv., Rom, Santa Cecilia (diese Bibl. soll auch eine Ausgabe von 1568 besitzen. Ob auch sie Partituren enthält, vermag ich nicht zu sagen).

1588 Tigrini, Compendio della musica. Venetia, R. Amadino.

1591 Intermedii e concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze del Serenissimo Don Fernando Medici e Madama Christiana da Loreno Gran Duchi di Toscana. Venetia, Vincenti.
Wien, Hofbibl. Diese Ausgabe Malvezzi's enthält im 9. Stimmheft zu drei Sologesängen vierstimmige Instrumentalbegleitung in Partitur[1].

1597 Thomas Morley, »A plaine and easie Introduction to Practicall Musicke (Neudruck 1771)[2].

1598 Josephus Gallus, Totius libri primi Sacri operis Musici alterius modulis concinendi Partitio seu quam praestantiss. Musici Partituram vocant. Mediolani, apud haeredes Francisci et Simonis Tini. (Studio tamen et labore R. D. Aurelii Ribrochi, Nobilis Derthonensis in gratiam Organistarum in lucem edita)[3].
München, Hofbibl.

1599 Guglielmo Arnone, Motetti à 5 et a 8 voci. Orgelpartitur.
Bologna, Liceo Musicale.

1599 Serafino Cantone, Sacrae Cantiones. Mediolani, Augustinus Tradatus[4]. Orgelpartitur.
Berlin, Kgl. Bibl., München, Kgl. Hofbibl.

Deutlich läßt die Fassung der meisten Titel erkennen, daß die Orgel als ausführendes Organ nicht ausgeschlossen, ja sogar in einigen Fällen besonders ins Auge gefaßt ist. Für Tastinstrumente, besonders die Orgel, bewahrt denn auch die Partitur in Zukunft ihre Bedeutung. Gio. Paolo Cima veröffentlicht 1606 seinen »Partito de Ricercari et Canzoni alla Francese«[5]. Gio. Maria Trabaci tritt 1615 mit seinem »Secondo libro de Ricercate et altri varii Capricci« für Orgel und Cembalo in Partiturform heraus. Ihm folgt 1620 Padre Manuel Rodrigues Coelho mit seinen »Flores de musica« für Tast- und Zupfinstrumente, 1624 der Sweelinck-Schüler Samuel Scheidt mit seiner »Tabulatura nova... in gratiam organistarum adornata« (Hamburg 1624) und 1650 mit seinem »Tabulatur-Buch« sowie 1631 Johann Klemme mit

1 Hierauf macht O. Kinkeldey, a. a. O., S. 172 f. aufmerksam.
2 Morley bedient sich des Ausdruckes »partition« für Partitur (score).
3 Siehe ebenfalls Kinkeldey, a. a. O., S. 198.
4 Vgl. Otto Kinkeldey, a. a. O., S. 201.
5 Exemplar in London, British Museum.

seiner »Partitura seu Tabulatura italica«. Letzterer glaubt sich gewissermaßen rechtfertigen zu müssen. In der Dedikation heißt es: »Lange Zeit sei bisher die deutsche Orgeltabulatur in den deutschen Landen gebräuchlich gewesen; verwichener Zeit sei aber die Partitur-Tabulatur der Italiener nach Deutschland gekommen und, da sie nützlicher und notwendiger befunden wäre, von den erfahrenen Meistern für den ferneren Gebrauch bevorzugt worden«. Auch Gio. Cavaccio's »Sudori musicali« (Venetia, B. Magni, 1626) dürften in diese Reihe gehören[1], ebenso die Frescobaldi-Drucke:

Recercari et Canzoni Franzese fatte sopra diversi oblighi in Partitura. Libro primo. Roma, Zannetti 1615 oder 1618[2].
Il primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et Arie in Partitura. Roma, Ant. Soldi 1624[3].
Il primo libro di Capricci, Canzon Francese e Recercari fatti sopra diversi soggetti et Arie in Partitura. Venetia, Al. Vincenti 1626[4].

Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts gewann die Partitur allgemeine Bedeutung und wuchs sich gelegentlich zu solchen Riesengebilden aus, wie wir sie in der 53stimmigen Festmesse von Orazio Benevoli zur Einweihung des Salzburger Doms 1628 und vielen modernen Partituren kennen. Daß die Überzahl von Systemen die Übersicht nicht erleichtert, ist offenbar. Diesem Übelstande suchte man dadurch zu begegnen, daß man mehrere Trombe, Corni, Oboi etc. auf ein System zusammenzog und das Schlagzeug gar nur auf einer Linie notierte[5]. Auch einer zweiten Schwierigkeit, der Aufzeichnung der transponierenden Instrumente, suchte man Herr zu werden. Bis ins 17. Jahrhundert reicht, wie später in dem Abschnitt über Reformversuche dargetan werden wird, jene Bewegung hinab, die auf weitestgehende Vereinfachung der Schlüsselgebung in den Partituren zielt. Die Versuche, die transponierende Schreibweise aus der Welt zu schaffen, sind jüngeren Datums[6].

---

[1] Exemplar in London, British Museum.

[2] Exemplar in Berlin, Kgl. Bibl., Paris, Bibl. du Conserv., Rom, Cappella Giulia, London, British Museum.

[3] Exemplar in Berlin, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv., Bologna, Liceo musicale.

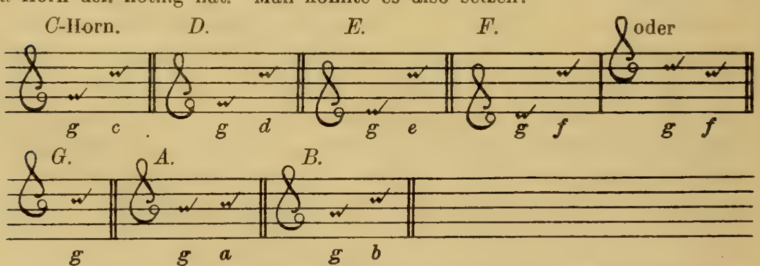
[4] Exemplar in Berlin, Kgl. Bibl., Wolfenbüttel, herzogl. Bibl., Bologna, Liceo musicale, London, British Museum, Rom, Bibl. Casanatense.

[5] In Rolle's »Ps. 137. Singet dem Herrn« sind Timpani und Oboi auf einem System notiert.

[6] Leopold Mozart verlangt in seinem »Versuch einer gründlichen Violinschule« (Augspurg 1756) S. 24 geradezu nach einer transponierenden Schreibweise für Trompete und Jägerhorn: »so würde es doch sehr gut seyn, wenn man den Schlüssel wenigstens bey der Trompete und bey dem Jägerhorn versetzete. Aus dieser Versetzung könnte man doch alsobald

Als transponierende Instrumente gelten Kontrabaß, dann und wann Violoncell, Flöten mit Ausnahme des gewöhnlichen englischen Horns, die Klarinetten mit Ausschluß der *C*-Klarinette, Quintfagott, Kontrafagott, alle Hörner mit Ausnahme des *C*-Horns, die Trompeten mit Ausschluß der *C*-Trompete, Altposaune, Ophikleide (unter Ausschluß derjenigen in *C*), Serpent und andere mehr. Hinsichtlich der Aufzeichnung der transponierenden Instrumente haben sich in neuerer Zeit unter den schaffenden Musikern mehrere Lager gebildet. Ein Teil der Praktiker[1] hält mit den Historikern an der transponierenden Schreibweise fest. Richard Strauß und Felix Dräsecke scheuen sich z. B., die Geheimnisse ihrer Kunst dem Dilettantismus preiszugeben, dem zu Liebe möglichste Einfachheit angestrebt werde. Wieder andere wie Schillings, Weingartner, Capellen machen sich 1907 schlüssig, stets in *C*-Stimmung zu notieren, halten aber an den drei Schlüsseln und an der Oktavversetzung fest, während sich Franz Dubitzky[2] auf Violin- und Baßschlüssel oder nur auf Violinschlüssel und *F*-Schlüssel als Oktavschlüssel beschränkt und Hermann Stephani[3], der Vertreter der Einheitspartitur, nur

wissen, ob man eine *C*- oder *D*-Trompete und ob man ein *c*-, *d*-, *f*-, *g*- oder *a*-Horn usf. nöthig hat. Man könnte es also setzen:



[1] Ein jeder, der sich eingehend mit alter Vokalmusik beschäftigt, wird bei dem Gebrauch der alten, den natürlichen Stimmlagen entsprechenden Schlüssel verharren. Vgl. den belehrenden Aufsatz von Mayrhofer »Zur Schlüsselfrage« in der »Gregorianischen Rundschau« II, 6.

[2] »Die zopfigen *C*-Schlüssel und der unentbehrliche heilige Bratschenschlüssel« in »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« VIII, 138 f. Siehe auch »Musikalisches Wochenblatt« XXXVII Nr. 20. (»Wie erhalten wir ein lichteres Notenbild?«).

[3] Siehe seine Aufsätze im Juniheft 1901 der »Zeitschrift der Int. Musik-Gesellschaft«, in der »Neuen Musik-Zeitung« Jahrgang XXVI (1905) Nr. 7 und ebenda Jahrgang XXXI Nr. 16. Dezember 1905 erschien als erste Einheitspartitur im Dreililien-Verlag Robert Schumann's »Ouvertüre zu Manfred«. Arthur Seidl, Willy Pastor, Walther Niemann begrüßten sie als die Partitur der Zukunft.

den landläufigen *G*-Schlüssel, der gar nicht gesetzt zu werden braucht, und seit 1907 die Oktavversetzung mit Hilfe von Zahlen kennt. Die Normallage bleibt unbezeichnet, die Transposition in die höhere Oktave wird durch eine 8 auf der obersten Linie, die Versetzung in die tiefere Oktave durch eine 1 auf der untersten Linie, die Versetzung um 2 oder 3 Oktaven nach unten durch eine 2 oder 3 gekennzeichnet. Diese Oktavunterscheidung fand zum ersten Male in Stephani's Festouverture 1911 praktische Verwendung.

Mit der Einheitspartitur steht Stephani nicht allein da. Auch England hat sein »Uniclef Score« mit dem *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie und das »Uniclef System« Thelwall's mit dem *C*-Schlüssel auf der Mittellinie. Ja selbst in Deutschland fehlt es Stephani nicht an Vorgängern, wie z. B. Joseph Lanz mit seinem Schlüsselreformversuch vom Jahre 1842 zeigt.

Die Niederlande erlebten bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Bestrebung, die auf einheitliche Schlüsselgebung zielte. Sie spielte sich auf dem Boden des Psalmengesangs auf der Grundlage der Übersetzung von Petrus Dathenus ab. »Op eenen sleutel gestelt« das ist das Schlagwort, welches uns aus den Titeln der Ausgaben von 1662, 64, 66, 69, 70, 75, 83, 90, 95, 98, 1708, 11, 12, 15, 20, 25, 27, 37, 41, 57, 59 und 61 immer wieder entgegentönt.

Auch Frankreich und Italien treten mit Partiturreformen hervor. Im »Guide Musicale« Band 55 (1909) erschien eine Studie von Dwelshauvers »De la simplification de l'écriture orchestrale«. Er strebt eine Vereinfachung zugunsten der Musikdilettanten an, schlägt den alleinigen Gebrauch der Schlüssel 𝄞 und 𝄢 vor und macht bei ihnen die Oktavversötzung mit Hilfe verdickter und oben oder unten gesetzter punktierter Linien im Fünfliniensystem kenntlich.

bei Klavier beim Alt

In Italien blieb der Dezember 1908 auf dem Musikkongreß zu Mailand vorgebrachte Partitur-Reformvorschlag Umberto Gior-

dano's[1] nicht ohne Bedeutung. Auch er beschränkt den Schlüsselgebrauch auf Violin- und gewöhnlichen Baß-Schlüssel, verlangt die Aufzeichnung aller Instrumente in *C* und in der ihrem Klange entsprechenden Oktavlage und nimmt Oktavversetzung nur bei Alt, Kontrabaß und Pikkolo-Flöte an. Nach diesen Prinzipien eingerichtete Partituren erschienen bei Sonzogno und Ricordi. Erinnert sei nur an die bei letzterem veröffentlichten Symphonien Beethoven's.

Wie bereits dargetan worden ist, erlangte die Partitur für die Orgelmusik besondere Bedeutung. Partiturartige Anlage gewinnen aber vor allem auch jene Orgelparte, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zu Vokal- und Instrumentalsätzen abgefaßt werden und unter dem Namen »partitura« oder »spartitura« bald alle Stimmen darbieten, bald sich auf die Außenstimmen beschränken[2] oder auch nur die Grundstimmen nach Takten eingeteilt vorlegen[3]. Diese Bezeichnung »Partitur« wird aber bald durch die andere »bassi generali« oder »principali« verdrängt. Deutlich weist hier der Weg von den Partituren zur Generalbaßpraxis hinüber. Der innere Zusammenhang und die Beziehung beider zum Organisten läßt sich auch aus der Vorrede zu Viadana's »Centum Concerti Ecclesiastici« von 1602 belegen, wo es heißt:

> »Es ist unterblieben, bei diesen Konzerten die Stimmen über einander völlig in Partitur (ital. Orgeltabulatur) auszusetzen, nicht um die Mühe zu sparen, sondern um dem Organisten die Begleitung zu erleichtern; denn nicht jeder spielt ein solches ausgesetztes Musikstück leicht vom Blatte, die meisten werden mit einer bloßen Grundstimme (Partitura) eher fertig. Jeder Organist aber wird jedwedes Stück, so hoffe ich, leicht in Tabulatur bringen können«[4].

Daß aber von vielen Meistern aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts der Partitur die größere Bedeutung für den vollkommenen Organisten zuerkannt wurde, das läßt sich durch die Zeugnisse von Domenico Rognoni[5], Girolamo Diruta[6], Adriano Banchieri[7] und anderen belegen.

---

[1] Vgl. seine Schrift »Partiture con notazione a suoni reali« (Milano, Sonzogno). Darüber wurde auf dem Musikkongreß zu Mailand 1908 verhandelt.

[2] Vgl. z. B. die in dieser Beziehung besonders interessanten »Partiturae ad organum« zu beiden Teilen von Johannes Staden's »Harmoniae sacrae« (Nürnberg 1616 und 1621).

[3] Siehe die »Sectio gravium partium harmoniae sacrae ad organistarum usum et commodum auctore D. Gregorio Zuchinio. Venetiis 1602«.

[4] Vgl. »Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1889« S. 52f.

[5] Kinkeldey, a. a. O., S. 222.

[6] Ebenda, S. 211.

[7] Ebenda, S. 211 f.

Adriano Banchieri's »Concerti ecclestiastici à 8 voci« 1595 bieten z. B. allein für den ersten Chor eine »spartitura« dar, welche sich auf Ober- und Unterstimme beschränkt, wohl mit der stillen Voraussetzung, daß dieses Prinzip vom Organisten auch auf den zweiten Chor übertragen würde. Die Harmonien sind nicht weiter angegeben, nur ab und zu ein ♯ oder ♭ zur Bezeichnung des Dur- oder Moll-Dreiklanges gesetzt. Da wohl in den wenigsten Fällen zwei Orgeln zur Verfügung standen, so war es nur natürlich, daß bei doppelchörigen Werken die Baßstimmen sich in einer solchen Partitur zusammenfanden. So geartet ist die »Partidura«, welche 1596 zu Giovanni Croce's »Messe a otto voci« erschien, so geartet 1598 die »Partitura de Bassi delle Messe et Motetti a otto voci di Lucretio Quintiniani und in einigen Teilen das von Aurelius Ribrochus herausgegebene »Sacrum opus musicum« des Josephus Gallus, nicht zu vergessen Gio. Batt. Tonnolini's »Salmi a otto voci« (1616) mit seinem »Partito delli doi Bassi«, um nur ein paar besonders charakteristische der von Kinkeldey zitierten Beispiele aufzuführen. Daß ab und zu ein Satz in vollständiger Partitur erscheint und z. B. in dem letztgenannten Werke drei Messen mit allen Stimmen partiturmäßig mitgeteilt werden, bleibe nicht unerwähnt.

Neue Aufgaben erwachsen den Organisten seit 1600 mit der Begleitung der monodischen und konzerthaften Formen, die aus der Renaissance-Bewegung hervorgegangen sind. Um sie über die erklingenden Töne genau zu orientieren, um ihnen klar zu zeigen, wo ihre Aufgabe des Stützens und des Ausfüllens von Klanglücken einzusetzen hat, werden die Werke jetzt häufiger in Partiturform veröffentlicht. Auf dem Gebiete des Oratoriums und der Oper eröffnen die »Rappresentazione di anima e corpo« des Emilio de' Cavalieri und die »Euridice«-Musikdramen des Caccini und des Peri die neue Reihe der Partituren mit Bassi continui. Auf dem Boden der konzerthaften Formen stehen die »Concerti ecclesiastici« des Ludovico Grossi da Viadana an der Spitze einer neuen Bewegung; sie verbinden mit den Solostimmen einen frei zu ihnen verlaufenden Grundbaß. Im Bereiche der Gesellschaftsmusik hatte schon das ganze 16. Jahrhundert hindurch von den Liedern eines Tromboncino und Cara bis hin zu den Ayrs eines Rosseter und Campion die Laute eine ähnliche Rolle gespielt, wie sie jetzt der Orgel und dem Klavier mit anderen bassierenden Instrumenten wie Lauten, Theorben, Chitarronen, Violen zugemutet wurde. Der Begleitungspart ist klar zu überschauen.

Auch für das Klavier liegt bereits 1601 ein nicht unwichtiges Dokument in den dem Titel nach schon früher abgefaßten »Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare et sonare a uno e doi e tre Soprani fatti per la Musica del gia Ser^mo^ Duca Alfonso d'Este« [1] vor, die mit einer ausgearbeiteten vierstimmigen Begleitung in italienischer Orgeltabulatur versehen sind.

Partitur und Generalbaß gehen nunmehr häufig Hand in Hand. Kann vor dem Jahre 1595 für den Basso continuo keine nähere Bezeichnung der Harmonien als mit Hilfe eines ♯ und ♭ nachgewiesen werden, so setzt 1600 mit der »Rappresentazione di Anima e Corpo« des Emilio de' Cavalieri und den beiden »Euridice« von Caccini und Peri[2] die Benutzung von Zahlen ein, die vom Baßtone gerechnet das Intervall angeben, welches in der zu wählenden Harmonie erklingen soll. Eine derartige Verwendung der Zahlen war ja dem Musiker nichts Ungewohntes. Sprechen doch schon die Alten von diatessaron und diapente, waren doch weiter dem Mittelalter schon seit der Zeit des Diskants die Ausdrücke prima, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima, octava usw. geläufig und wurden Zahlen für Stufen in den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts für Klavier, Harfe, Violinen[3] verwendet. Einige Regeln über die Ausführung der Bezifferung finden sich sowohl in der »Rappresentazione« wie in Peri's »Euridice«. In ersterem Werke heißt es, daß die kleinen über dem »basso continuato« gesetzten Ziffern die Konsonanz oder Dissonanz besagter Zahlen bezeichnen, wie z. B. die Zahl 3 die Terz, die Zahl 4 die Quarte. Das Kreuz vor oder unter einer Ziffer weist darauf, daß betreffendes Intervall erhöht wird. Die Erniedrigung wird in entsprechender Weise durch ♭ bezeichnet. Das »Avvertimento« von Peri's »Euridice« erwähnt die Bezeichnung ♯6 für die große Sexte über Stufen, die nur die kleine Sexte aufweisen, und die Beziehung der Diesis ✕ auf die große Terz oder Dezime sowie des ♭ auf die kleine Terz oder Dezime und betont, daß beide Zeichen sich nur auf den Klang beziehen, in welchem sie sich finden. Ganz richtig bemerkt Sabbatini[4], daß alle Zahlen über den Noten nichts anderes als *exceptiones*, als Ausnahmen vom Dreiklang seien. Bei 2 und 4 wird die 3 aus-

---

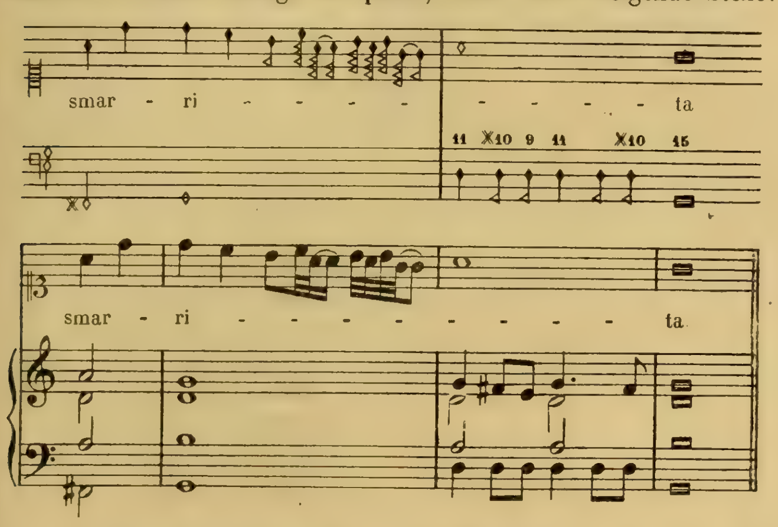
[1] Vgl. Kinkeldey, a. a. O., S. 157f. und desselben Verfassers Studie »Luzzasco Luzzaschi's Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung« in den »Sammelbänden der Intern. Musik-Gesellschaft« Jahrgang IX S. 538ff.

[2] Nicht ohne Grund weist H. Riemann darauf hin, daß möglicherweise schon die »Dafne« Peri's von 1597 mit einem solchen Generalbaß ausgestattet gewesen sein mag (Riemann, »Geschichte der Musiktheorie« S. 411).

[3] Siehe oben S. 232ff., 266ff., 301f.

[4] »Regola facile e breve per sonar sopra il basso« (Venetia 1644).

gelassen, bei 6 oder 7 bleibt die Oktave oder Quinte zurück, es sei denn, daß sie ausdrücklich darübergesetzt werde[1]. Einer Akkordkurzschrift stehen wir im Generalbaß gegenüber, die mit einer oder mehreren Zahlen ganze Harmonien charakterisiert. Die Bezifferung ist anfangs sehr sparsam verwendet, ja fehlt zum Teil ganz[2], besonders wenn durch Hinzutreten mehrerer Stimmen zum Generalbaß der Gang der Harmonien zweifellos bestimmt ist[3]. In den »Euridice«-Dramen begegnen vornehmlich die Bezifferungen 6, 76 für den Übergang von Septime zu Sexte, 43 für den Quartvorhalt vor der Terz. Bis in die zweite Oktave hinein werden bei einzelnen Autoren die Intervalle gezählt. So findet sich in den »Nuove Musiche« Giulio Caccini's in dem Gesange »Io parto, amati lumi« folgende Stelle:



Auch später finden sich über 8 hinausgehende Zahlen. 1700 sagt Friedr. Erh. Niedt in seiner »Musicalischen Handleitung«: Zu Zeiten kommen auch diese Zahlen Undecima, Nona, Decima und Octave also übereinander $\frac{11}{9}$ $\frac{10}{8}$ / alsdann liegt erstlich die $\frac{11}{9}$ und wird die $\frac{10}{8}$ hernach geschlagen«. Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts stehen wir bei Türck der gleichen Praxis gegenüber. Ja selbst

---

[1] Vgl. Andreas Werkmeister »Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln Wie der Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiert werden« (Aschersleben 1698).

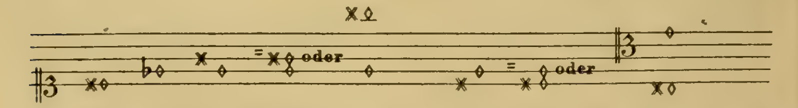
[2] Keine Bezifferung weist z. B. die »Partitura per sonar nell' organo della musica a una due et tre voci« (Venetia, Al. Raverii, 1607) von Tiburtio Massaino auf.

[3] Vgl. z. B. die »Diversi Scherzi« von Antonio Cifra (Roma, G. B. Robletti, 1613).

in neuster Zeit (Jo. Evang. Habert, Hugo Riemann u. a.) ist die Zahl 10 in Verbindung mit der None dann und wann anzutreffen.

Die »Concerti ecclesiastici« des Viadana, die lange als der Anfang der Generalbaßpraxis angesehen worden sind, enthalten zwar keine Bezifferung, sind aber doch mit ihren Regeln maßgebend für den allgemeinen Charakter des Generalbasses geworden[1]. Eingehendere Lehren treten bald auf den Plan. 1605 erschien in Venedig Banchieri's »Organo suonarino«, 1607 in Siena Bianciardi's »Breve regola per imparar a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'istrumento« und 1609 Agazzari's »Discorso del sonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto«[2]. Es schließen sich an die Generalbaßerklärungen Burlini's in seinem »Fior di concerti spirituali« vom Jahre 1612[3], die Erläuterungen Bernardo Strozzi's zum 3. Buch seiner »Affettuosi concerti« von 1619, das VI. Kapitel im 3. Teil des »Syntagma musicum«[4] von Mich. Praetorius 1619, der Bericht »für diejenigen so im Basso ad organum unerfahren« im andern Teile von Johann Staden's »Kirchen-Musik« 1626, die »Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo« von Galeazzo Sabbatini 1628 und die Vorrede zum 2. Teile der Arien Heinrich Albert's aus dem Jahre 1640, um nur einige der wichtigsten Dokumente der frühen Generalbaßpraxis herauszuheben.

Aus dem »Organo suonarino« ist die Verwendung der Versetzungszeichen bemerkenswert. In der Höhe der Note vor dieselbe gesetzt beziehen sie sich auf diese, eine Terz höher vor dieselbe gestellt aber auf die Terz oder Dezime und eine Terz tiefer vor dieselbe gestellt auf die Sexte und ihre Oktavverdoppelung:



[1] 1613 (1620) brachte Nikolaus Stein in Frankfurt a. M. eine Neuausgabe der »Concerti ecclesiastici« heraus, in der er dem originalen Texte eine lateinische und deutsche Übertragung beifügte. Letztere ist in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 1876 S. 105 ff. und in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« 1889 S. 49 ff. abgedruckt. Neue Übersetzungen lieferten C. v. Winterfeld in »Jo. Gabrieli und sein Zeitalter« II, 59, Fr. Chrysander in der »Allg. musikalischen Zeitung« (Leipzig 1877) S. 85 ff. und unter Benutzung beider Fr. X. Haberl. Vgl. auch M. Seiffert's »Geschichte der Klaviermusik« I, 122 ff. Die lateinische Übersetzung veröffentlichte Carl Israel im »Programm des städtischen Gymnasiums zu Frankfurt a. M. Ostern 1872« (»Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek«).

[2] Siehe den Neudruck bei Kinkeldey, a. a. O., S. 216 ff.

[3] Vgl. Fétis, »Biographie Universelle« (2me edition) II, 118b.

[4] S. 125—152.

Bei allen zielt aber die Zahl vorerst auf das tonale Intervall. Erhöhungen und Vertiefungen werden mit Hilfe von vor, hinter, über, ja zuweilen auch unter die Zahl gesetzten ✕ und ♭ ausgedrückt. Die Sexte, welche zu Baßtönen mit vorangestelltem Kreuze oder zum dritten Tone des hexachordum molle erklingen soll, wird von einigen wie Bern. Strozzi unbezeichnet gelassen. Im allgemeinen ist aus den Lehren ersichtlich, daß eine genaue Bezifferung für notwendig erachtet wird, um den Generalbassisten vor Irrtümern zu bewahren (Bern. Strozzi[1]). Von ihm wird einige Kenntnis des Kontrapunkts, tüchtiges Verständnis der Takt-, Rhythmus- und Intervallenlehre, gute Praxis des Instrumentenspiels und ein treffliches Gehör verlangt. Ein Studium der zu begleitenden Komposition muß dem Generalbaßspiel vorangehen. Eine einfache Gestaltung der Generalbaßpartie, bei der die linke Hand neben dem Baß allenfalls noch eine Quinte oder Oktave (Mich. Praetorius), die rechte Hand die Akkorde übernimmt[2], wird empfohlen, vor Behinderung der Koloraturen des Sängers durch eigene Verzierungen des Instruments gewarnt. Doch heißt es z. B. Michael Praetorius gut, daß das Instrument die Wendungen und Verzierungen der Stimme gleichsam im Echo erklingen läßt, wenn diese selbst müde ausruht. Auf Quinten- und Oktavparallelen ist nicht ängstlich zu achten, wohl aber auf den Gang der Stimme, damit sich das Instrument ihrer Lage anpaßt. Die Übernahme der Diskantmelodie ist nach Agazzari für den Generalbaß verpönt. Nach Andreas Herbst[3] soll die Rechte nicht über den Diskant hinaussteigen. Fugen sind einstimmig zu beginnen, Kadenzen in der Lage der kadenzierenden Stimmen auszuführen. Bei der Verknüpfung der Harmonien ist von unvollkommenen zu vollkommenen Konkordanzen fortzuschreiten[4]. Den Sprüngen der einen Hand sind schrittweise Fortschreitungen der andern entgegenzustellen; wenigen Stimmen soll auch ein luftiger Generalbaßpart entsprechen.

Hatte man anfangs Intervalle ihrer genauen Größe nach festgelegt und mit über die Oktave hinausreichenden Zahlen operiert, so beschränkte man sich in der Folge auf die Aufzeichnung der einfachen Intervalle. Ein Versetzungszeichen unter oder neben einer

[1] Siehe Michael Praetorius »Syntagma« III, 127.

[2] Die Notwendigkeit, daß die Linke nur den notierten Generalbaß greift, wird von vielen (z. B. dem Verfasser des »Kurtzen jedoch gründlichen Wegweisers« [Augsburg 1692], Niedt 1700 und Rameau 1732) betont, von andern (wie Böddecker in seiner »Manuductio Nova« 1701) bestritten. Schon Sabbatini läßt in seiner »Regola facile e breve« für die linke Hand 8, 5, 6 oder 3 zu.

[3] »Arte prattica et poetica« (Frankfurt 1653).

[4] Michael Praetorius, »Syntagma musicum« III, 127.

Note bezieht sich nur auf diese, über derselben aber auf den Zusammenklang. Bei Kadenzen wird die große Terz gefordert, selbst wenn sie nicht bezeichnet ist[1]. Bei leitermäßigem Aufstieg des Basses in kleinen Noten bleibt die rechte Hand ruhig liegen. Bewegt er sich aber sprunghaft, so muß auch die Rechte in Harmonien folgen. Bei stufenmäßig in kleinen Noten abwärts schreitendem Baß verlangt Heinrich Albert zu je zwei Noten des Basses frische Konkordanzen.

Wichtig ist Agazzari's Einteilung der bassierenden Instrumente in Fundament- und Ornamentinstrumente. Beide Gruppen erfüllen ganz verschiedene Aufgaben. Die ersten, zu denen Orgel, Gravicembalo, Liuto, Tiorba und Arpa doppia zählen, »müssen den Generalbaß spielen, wie er hingestellt ist, müssen feste und gehaltene Harmonien erklingen lassen, um die Stimme zu stützen, müssen bald leise, bald stark ganz nach Erfordernis der Stimmen, des Ortes und des Werkes spielen und nicht zu stark die Saiten anschlagen, während die Stimme einen Lauf oder eine Vortragsmanier ausführt, um sie nicht zu unterbrechen[2]«. Die zweiten, welche Cither, Lirone, Laute, Theorbe, Harfe, Spinett, Chitarrina, Viola, Violine, Pandore und andere umfassen, sollen dagegen über demselben Baß neue höhere Stimmen bilden, neue veränderte Gänge erklingen, ganz nach Vermögen des Instruments die Melodie in mannigfaltigen, schönen Kontrapunkten erblühen lassen und ihr Schwung geben[3]. Als Vorzüge und Gründe der Erfindung des Generalbasses werde erkannt seine bequeme Ausführbarkeit auch von denen, welche nicht über tiefergehende Kenntnis der schwierigen Partitur oder Tabulatur verfügen, seine verkürzende Schreibweise, die den Organisten in den Stand setzt, das für seinen Dienst nötige Ausführungsmaterial bei sich zu haben, das sonst eine umfangreiche Bibliothek in Anspruch nehmen würde, und vor allem, daß zur Begleitung der wahren Ausdrucksform der Worte (des neuen Rezitativstiles) nicht mehr Partituren oder Tabulaturen hergestellt werden brauchen, sondern der Generalbaß vollauf genüge[4].

Die Folgezeit bildet die Generalbaßschrift, welche übrigens auch später noch zuweilen als Partitur angesprochen wird[5], weiter aus. In Deutschland bringt Samuel Scheidt 1622 in seinem »Prima pars concertuum sacrorum« die durchstrichene 6 (6) für die erhöhte

[1] Ebenda S. 135.

[2] Vgl. Kinkeldey, a. a. O., S. 218.

[3] Ebenda S. 219f.

[4] Vgl. die Übersetzung M. Praetorius' im »Syntagma« III, 149.

[5] Stade in seiner »Anleitung zum General-Baß« (1626) redet noch von »Partituren, so in Italien sehr wöllen brauchlich werden«.

Sexte in Anwendung. Wie aber Andreas Gleichen in seinem »Compendium Musicum Instrumentale« (Jena 1657) betont, »hat zwar Samuel Scheid die *Sextam maiorem* durch ein strichlein wollen andeuten nemlich 6; weil aber keiner der vornehmen *musicorum* hierinnen nachfolgen wollen, indem ihnen zur gnüge bekand, daß *Tertia* oder *Sexta maior vel minor* aus dem *Cantu molli* oder *duro* ohne das fliesse, habe ich solche auch vorbey gehen wollen«. Und doch gewinnt diese Praxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemeine Bedeutung. Wir treffen sie bei Jo. Rosenmüller[1], Christoph Bernhard[2], Jo. Jac. Walther[3], Jo. Caspar Horn[4], Adam Krieger[5], Reinhard Keiser[6] an, um nur ein paar Namen zu nennen. In der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts begegnet auf deutschem Boden auch der Brauch, das ♭ durch die Zahl 6 zu ziehen (6♭). Die 1665 in Dresden erschienenen »Geistlichen Harmonien« Christoph Bernhard's, sowie das in Hamburg 1690 herausgekommene »Musicalisch Hand-Buch der Geistlichen Melodien« sind Zeugen hierfür, und auch Keiser's »Gemüts-Ergötzung« (Hamburg 1698) ist als Beleg heranzuziehen.

War bisher nur die durchstrichene Sechs anzutreffen, so scheint die Durchführung des Prinzips der Durchstreichung als Zeichen der Intervallerweiterung für alle Zahlen und des »Ziehens des ♭ durch die Ziffer« als Zeichen der Intervallverengung mit dem Namen Arcangelo Corelli's verknüpft zu sein. In den ersten Auflagen seiner bei Etienne Roger et Marie Susanne de Magneville in Amsterdam erschienenen Werke herrscht noch die alte Praxis, in dem unter der Verlagsnummer 35[1] bei Etienne Roger allein als »dernière édition« ausgehenden op. 1 sowie in dem unter der Signatur 40 ebenda erschienenen op. 5, um nur ein paar mir erreichbare Beispiele herauszugreifen, sind neben 6 auch die Ziffern 4, 5, 7, 9 durchstrichen und 5, 6, 7 mit dem ♭ durchzogen:

4 5 6 7 9 5♭ 6♭ 7♭, z. B.: [Notenbeispiel] $\frac{4}{2}$ = gis e d

In beschränkterem Maße treffen wir diese Schreibweise auch schon 1699 bei Steffani in seinen »Arien aus der Oper Roland«

[1] »Kern-Sprüche« (Leipzig, 1652).
[2] »Geistliche Harmonien« (Dresden, 1665).
[3] »Hortulus Chelicus« (Moguntiae, 1688).
[4] »Geistliche Harmonien« (Dresden, 1680).
[5] »Neue Arien« (Dresden 1667).
[6] »Gemüts-Ergötzung« (Hamburg 1698).

an, in ausgedehnterem 1700 bei Friderich Erhard Niedt in seiner »Musicalischen Handleitung«, wo die Praktiken 2✕ 3✕ 4✕ 6✕ 7✕ und 2̸ 3̸ 4̸ 6̸ 7̸ nebeneinander gestellt werden. Als einer der frühesten deutschen theoretischen Vertreter dieser Lehre wäre auch Johann Philipp Treiber mit seinem »Accuraten Organisten im Generalbaß« (Jena 1704) zu nennen.

Originell ist der Versuch Matthaeus Gugl's, beim Generalbaß die Partien der linken und rechten Hand reinlich zu scheiden. Hierzu dient ihm ein kleiner Horizontalstrich, dessen Anwendung er folgendermaßen erklärt[1]: »Die Zwerch-Strich, die gleich über den Noten stehen, bedeuten, daß die Ziffer von der *Octav* müssen außgezehlet werden; die aber zwischen den Ziffern sich befinden, bedeuten, daß das Ziffer, welches unter dem Strichlein stehet, mit der lincken Hand soll genommen werden«.

Finden, je weiter wir in der Entwicklung vorwärtsschreiten, um so eingehendere Erklärungen der durch eine oder wenige Zahlen ausgedrückten Harmonien und ihrer Verbindung statt, so begegnen auch sehr bald im 18. Jahrhundert tabellarische Übersichten, aus denen aufs klarste die Bedeutung der abgekürzten Schreibweise zu erkennen ist. Zu den wichtigsten gehören auf deutschem Boden die von Heinichen[2] (1711 und 1728), Mattheson[3] (1713 und 1734), Telemann[4] (1744) und Sorge[5]. Telemann schreibt:

»Ich habe wahrgenommen, daß man oft zu sparsam, (*i*) und oft so verschwenderisch mit den Ziefern umgehet, daß ein Generalbaß bisweilen einem Rechenbuche, mit aufgethürmten Exempeln, ähnlich siehet, und die Noten vor jenen kaum zu finden sind. (*k*) Daher habe ich gesuchet, eine bequeme Mittelstrasse zu treffen, und nur allein das zur Deutlichkeit erforderte dabey anzuwenden.

---

[1] »Fundamenta Partiturae in compendio data« (Augsburg 1727) S. 5.

[2] »Neu erfundene und Gründliche Anweisung« (Hamburg 1711 und Dreßden 1728).

[3] »Neu eröffnetes Orchester« (1713) und »Kleine General-Baß-Schule« (Hamburg, 1734).

[4] In der Hamburg den 16. August 1744 datierten Vorrede zu »Musicalisches Lob Gottes an der Gemeine des Herrn bestehend aus einem Jahrgange über die Evangelien«. Auf diese Vorrede hat mich Herr Prof. Dr. Max Schneider freundlichst hingewiesen. Daß von dem trefflichen Kenner der Generalbaßpraxis Max Seiffert Telemann's »Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen« (Hamburg 1733/34), welche als zweites Heft der »Veröffentlichungen der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft« (Berlin, Leo Liepmannssohn 1914) in Neudruck vorliegen, als der beste Führer zur Generalbaßpraxis des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird, sei betont.

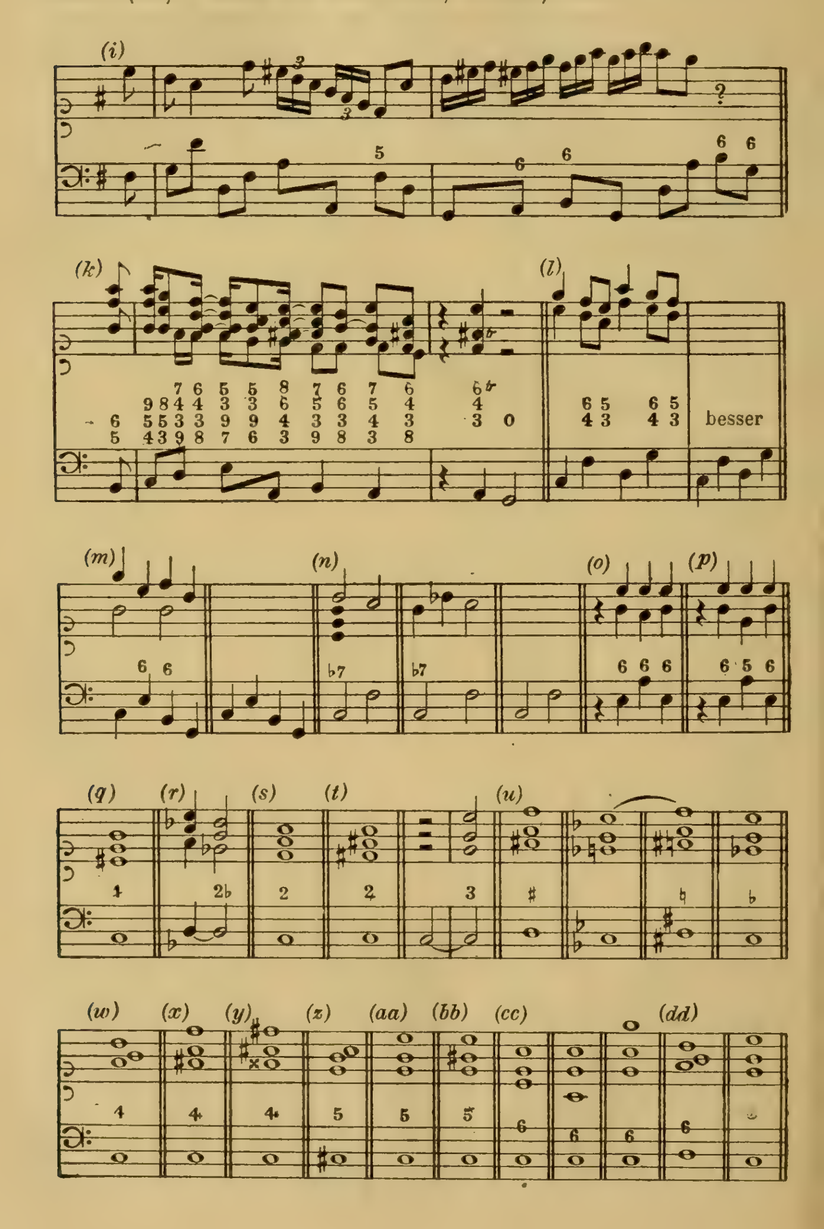
[5] »Herrn G. A. Sorgens Anleitung zum Generalbaß und zur Composition« mit Anmerkungen herausgegeben von Marpurg. Berlin, Lange 1760.

Solches nun geschiehet entweder durch Weglassung der Ziefern bey durchgehenden Noten, (*l*) oder bey solchen, wo sich die Harmonie von selbst beurtheilen lässt, (*m*) oder auch, wo bereits vier Partien da sind, und also die fünfte damit übereinstimmende für überflüssig erachtet wird; (*n*) ferner durch Hinsetzung einer Warnungs-Ziefer, um nicht einen Accord anschlagen zu lassen, zu welchem die benachbarte Harmonie Anlaß geben könnte, (*o*) der aber mit meiner Absicht nicht übereinkömmt; (*p*) oder durch Anwendung einer einzigen Ziefer, oder deren zwo, worunter die übrigen dazu gehörigen zu verstehen sind. Zum Exempel:

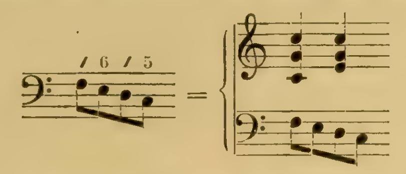
Bey ✕ versteht sich 3 - 5 (*q*)
– 2♭ – – 4 - 6♭ (*r*)
– 2 – – 4 - 6. (*s*)
– 2̸ – – 4+ - 6. (*t*)
– 3/✕/♮/♭ – 5 - 8 (*u*)
– 4 – – 5 - 8 (*w*)
– 4+ – – 2 - 6 (*x*)
– 4♮ – – 2̸ - 6̀ (*y*)
– 5 – – 3 - 6, wenn jene die kleine ist. (*z*)
– 5 – – 3 - 8, wenn jene die grosse ist. (*aa*)
– 5̸ – – 3 - 8 (*bb*)
– 6 – – 3 - 8, oder besser 6—3, oder 3—3. (*cc*)
– 6 – – 3 - 4, wenn jene herunter in einem Accord gehet, oder hinauf in eben denselben durch eine 6. bemerkten Accord trit. (*dd*)
– 7 – – 3 - 5 (*ee*)
– 8 – – 3 - 5 (*ff*)
– 9 – – 3 - 5 (*gg*)
– $\{^{6\flat}_{2\flat}$ – – 4 - - (*hh*)
– $\{^{4}_{3}$ – – 6 - - (*ii*)
– $\{^{6}_{4}$ – – 8 - - (*kk*)
– $\{^{6}_{5}$ – – 3 - - (*ll*)
– $\{^{7}_{6}$ – – 3 - - (*mm*)
– $\{^{9}_{7}$ – – 3, nothwendig, und wenn es gefällt, noch die 5. (*nn*)

Die Zeichen, als nächste Verwandten der Bezieferung, deuten folgendes an: Ein Strich, —, daß die zweite Note die Vorzeichnung der ersten behalten soll: 5♭—4, (*oo*) 5̸—4, (*pp*) 7—9, (*qq*), ✕—9; (*rr*). Ein Bogen ⌒, über einer kleinen Quinte, daß diese nicht die Sexte, sondern an deren Stelle die Octave zu sich nehmen soll (*ss*). Endlich füge ich einen Querstrich /, \, über etliche Noten, zum Merkmahle, daß die rechte Hand daselbst zu ruhen hat (*tt*).

Ich bemerke die kleine und die kleineste Septime mit einerley Ziefer. Man will aber jene so, $^\flat7$, und diese so, $7^\flat$, unterschieden wissen (*uu*). Allein ich sehe nicht, warum, etc.«



Der aufsteigende Strich, welchen Telemann auch berührt, kommt später in anderer Bedeutung vor. Nach Kirnberger (»Grundsätze des Generalbasses« Seite 74)[1], der sich hierbei auf Graun'sche Praxis beruft, deutet er an, daß zu der Note, über welcher er sich findet, bereits der Akkord der folgenden zu erklingen hat, z. B.:



Der wagerechte Strich steht für die Wiederholung eines Intervalls, gelegentlich auch eines Akkords. Soll ein Baßton in der Oktave begleitet werden, so pflegt dies durch die Worte *all' unisono* oder *all' ottava* bezeichnet zu werden. Soll er in einzelnen Taktteilen aber ohne jede Begleitstimme erklingen, so führt Daniel Gott-

[1] Siehe auch Klein, »Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik«, Gera 1783, S. 241 f. und Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen« Halle und Leipzig 1791) S. 27 ff. Türk kennt für denselben Vorgang auch die Zeichen ○ ◡ ⁓, lehnt sie aber ab.

lob Türk[1] hierfür die Null über der Note ein. Verminderte Dreiklänge und unvollständige Akkorde werden durch einen nach unten geöffneten Bogen charakterisiert.

War auf deutschem Boden eine Einheitlichkeit der Generalbaßbezeichnung bis etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu erkennen, so dringen in der Folge hier und dort französische Einflüsse ein, die sich besonders in der Streichung von Ziffern zur Bezeichnung von Intervall-Verkleinerungen offenbaren. So führt z. B. Gottlieb Poetzolt in seinem »Kurtzen aber meist hinlänglichen Unterricht von dem so genanndten General-Baß« (Anno 1745 den 11. Juni) die durchstrichene Zwei 2̸ als secunda falsa (z. B. *cis des*) auf, das heißt: er verwendet ein Zeichen, das nach allgemeiner deutscher Lehre für die übermäßige Sekunde Geltung hat. Derartige Fälle mehren sich bis zu Türk's »Kurzer Anweisung zum Generalbaßspielen« (Halle und Leipzig 1791), die mit solchen Undeutlichkeiten aufzuräumen sucht. In Frankreich konnte ich an Hand des mir zugänglichen Materials diese Praxis auf dem Boden der Theorie[2] zuerst in dem »Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin« des M. de St. Lambert nachweisen, der 1707 bei Christophe Ballard in Paris erschien. Er führt z. B. wie später Dandrieu in seinen »Principes de l'accompagnement du clavecin« (um 1725) die fausse quinte unter dem Zeichen 5̸ (=5̸) auf gegenüber der querdurchstrichenen 4̶ für den Tritonus. Bei ihm ist auch der unterschiedliche Gebrauch des Kreuzes × für die Generalbaß-Notierung und der Form ✕ für den musikalischen Text erwähnenswert. Diesen beobachten wir in praxi schon in Campra's Ballet »Les Muses« (1703), in La Coste's »Philomèle. Tragédie mise en musique« (Paris, Christophe Ballard 1705) und verfolgen ihn z. B. weiter in Pierre Mortier's Druck von Lully's »Phaeton« (Amsterdam 1711), wohingegen die Pariser Drucke von Lully's »Armide« und »Perseus« (1710) noch im Generalbaß nebeneinander ✕ für die Bezeichnung des Durdreiklangs und × vor Zahlen z. B. $^{6}_{\times 4}$ kennen. Ähnlich ist die Haltung Joseph de Torres' zu dieser Frage in seinen »Reglas generales de accompañar« (Madrid 1702).

Wie groß im Anfange des 18. Jahrhunderts die Regellosigkeit der Generalbaßbezifferung auf französischem Boden wird, das lernen wir aus jener noch nicht einmal alle Fälle umfassenden Tabelle

---

[1] A. a. O., S. 30 f.

[2] In der Praxis beobachtete ich 5̸ (durchstrichene Fünf) als Zeichen der verminderten Quinte zuerst bei Bernier in seinen »Motets« (Paris 1703). Die übermäßige Quarte (Tritonus) notiert er ×4, die erhöhte Sexte (z. B. *fis dis*) 6×, die große Terz ✕.

kennen, die Rameau 1732 seiner »Dissertation sur les différentes métodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue« beifügt:

	Colomne des Accords Dissonans	Colomne des Signes ou Chiffres.
Accords de	Septiéme	7.
	Septiéme majeure	x 7, ou 7̸.
	Septiéme mineure	♭ 7.
	Septiéme superfluë	x 7, ou 7̸, ou $\begin{smallmatrix}7̸\\5\\4\\2\end{smallmatrix}$.
	Septiéme superfluë avec la Sixte mineure	$\begin{smallmatrix}x7\\ \flat 6\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}7\\ \flat 6\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}\flat 7\\6\\4\\2\end{smallmatrix}$.
	Septiéme diminuée	♭7, ou 7̸.
Accords de	Sixte majeure avec la Tierce mineure et la Quarte, dite petite Sixte	x6, ou 6̸, ou $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.
	Sixte majeure avec la Tierce majeure et le Triton	x6, ou 6̸, ou $\begin{smallmatrix}6\\4̸\\3\end{smallmatrix}$.
	Sixte mineure avec la Tierce mineure et la Quarte	$\begin{smallmatrix}6\\3\\4\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}\flat 6\\3\\4\end{smallmatrix}$.
	Sixte majeure avec la fausse Quinte	$\begin{smallmatrix}x6\\ \flat 5\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}6\\5̸\end{smallmatrix}$.
	Sixte superfluë	x6, ou 6̸.
	Sixte et Quinte	$\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$.
	Quinte superfluë	x5, ou $\begin{smallmatrix}9\\x5\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}9\\7\\x5\end{smallmatrix}$.
	Fausse Quinte	♭5, ou 5̸, ou $\begin{smallmatrix}6\\5̸\end{smallmatrix}$.
Accords de	Triton	x4, ou 4̸.
	Triton avec la Tierce mineure	$\begin{smallmatrix}x4\\ \flat 3\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}4̸\\3\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}x4\\ \flat\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}4̸\\ \flat\end{smallmatrix}$
	Triton avec la Tierce majeure	$\begin{smallmatrix}x4\\3\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}4̸\\3\end{smallmatrix}$.
	Quarte, ou Quarte et Quinte	4, ou $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$.
	Quarte avec la Neuvieme	$\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$.
Accords de	Seconde	2.
	Seconde majeure	x2, ou 2̸.
	Seconde mineure	♭2.
	Seconde superfluë	x2, ou 2̸.
	Seconde avec la Quinte	$\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$.
	Neuvieme	9, ou $\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}9\\5\end{smallmatrix}$.
	Neuvieme majeure	x9, ou 9̸.
	Neuvieme mineure	♭9.
Accords de	Septieme et Sixte	$\begin{smallmatrix}7\\6\end{smallmatrix}$.
	Septieme et Seconde	$\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$.
	Sixte mineure avec la Tierce majeure	$\begin{smallmatrix}\flat 6\\x3\end{smallmatrix}$, ou $\begin{smallmatrix}\flat 6\\x\end{smallmatrix}$.

Auf italienischem Gebiete scheint eine konsequente Durchführung der Durchstreichung zur Bezeichnung des verminderten Intervalls versucht worden zu sein. Jedenfalls besitzt die Kgl. Bibliothek Berlin unter der Signatur *Mus. Ms. theor. 4° 114* einen »Concordanze musicali« betitelten anonymen 1750 datierten Traktat, welcher für die verminderte Quarte das Zeichen 4̶ , für die verminderte Quinte 5̶ und für die verminderte None 9̶ einführt und für die übermäßigen Intervalle ein neues Zeichen Ր aufstellt, welches unter die Zahlen gesetzt wird.

Doch zurück zur Lehre der Franzosen. Rameau (1683—1764) erkennt das Regellose der Generalbaß-Bezifferung. Selbst Meistern wie Corelli weist er nach, daß sie sich bei der Verwendung der Zahlen weniger durch theoretisches Wissen als durch musikalisches Empfinden haben leiten lassen und daß ihnen so mancher Jrrtum untergelaufen ist[1]. Er führt ein theoretisch fest begründetes, auf akustische Phänomene (Obertonreihe)[2] gestütztes Gebäude der Lehre von den Akkorden und Akkordverbindungen auf. Sein »Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels« (Paris, J.-R.-Chr. Ballard, 1722) bedeutet einen Markstein in der Geschichte der Theorie[3]. An Hand des »Basse fondamentale«, der als Verbindung der tiefsten Töne der aneinandergereihten Akkorde in ihren Grundstellungen anzusehen ist, erläutert er den harmonischen Verlauf. »La Basse fondamentale n'est donnée que pour connoître l'Harmonie et ses routes; nullement pour être entendue au-dessous des autres parties«[4]. Tonika mit Dreiklang, Subdominante mit Quintsextakkord (6), Dominante mit Septimenakkord, das sind die Wurzeln der Harmonie-Verbindungen.

Knüpft Rameau im »Traité« an die übliche Bezifferungspraxis

---

[1] Vgl. sein »Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique« (Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1726) cap. 23.

[2] Tartini weist ihm hier allerdings einige Unrichtigkeiten nach und schreitet mit Hilfe des Phänomens der Differenztöne zur Erklärung der Vierklänge weiter. Vgl. seinen »Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia« (Padua 1754) und »De' Principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere« (Padua 1767) S. 82.

[3] Vgl. auch seine Schriften: »Abrégé de la nouvelle méthode« (Paris 1725), »Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement« (Paris 1732), »Génération Harmonique ou Traité de Musique théorique et pratique« (Paris 1737), »Démonstration du principe de l'harmonie« (Paris 1750), »Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie« (Paris 1752), »Code de Musique pratique« (Paris 1760).

[4] »Génération Harmonique« S. 190.

an, so macht er doch auch später den Versuch, eine neue Bezeichnung zu gewinnen[1]. In Erkenntnis der Wichtigkeit der Tonika legt er Dreiklänge mit den Tonbuchstaben ihrer Tonika fest. Fußend auf der Tatsache der Umkehrbarkeit der Akkorde, welche *in nuce* bereits von Ramis de Pareia 1482 für Zweiklänge erkannt und für Drei- und Vierklänge, wie Riemann[2] richtig bemerkt, schon von Gottfried Keller[3] um 1700 lehrhaft behandelt wird, zeichnet er alle Akkorde, in welcher Lagerung sie ihm auch entgegentreten, stets in der Grundstellung auf. Jeden Dreiklang (*accord consonant*) sieht er als Tonika-Dreiklang an und bestimmt ihn nur durch die Tonika. Von *accords dissonants* erkennt er nur jenen Vierklang als grundlegend an, der sich wie der *accord consonant* terzenweis über der Tonika aufbaut. Doch unterscheidet er, auf *C*dur bezogen:

l'accord de la seconde (*c d f a*)	bezeichnet durch 2
l'accord sensible (*h d f g*)	bezeichnet durch ×
l'accord de la septième (*c e g h*)	bezeichnet durch 7
l'accord de la sixte ajoutée (*c e g a*)	bezeichnet durch *aj*
l'accord de la tierce-quarte (*c e f a*)	bezeichnet durch $\frac{4}{3}$
l'accord de la quarte (*c d g*)	bezeichnet durch 4

So beginnt seine Generalbaßbezifferung zum Adagio der dritten Sonate Corelli's:

C A C | 2 4 × *C* × | *C* × *C aj* × *G* | *G E G*
1 2 3 4 | 1 2 · 3 4 | 1 2 3 4 · | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

Dieses Prinzip der Generalbaßbezifferung, von welchem Rameau Ersprießliches für die Praxis erhoffte, drang aber nicht durch[4]. In seinem »Code de musique pratique« (1760) hält er nur fest an der Auszeichnung des *accord sensible* durch ein Kreuz + statt ×, welches sich weniger leicht mit den Ziffern verbindet, und betont die Notwendigkeit der Hinzufügung von $\frac{4}{3}$ zur üblichen 6 als Bezeichnung des Terz-Quartakkordes (*petite sixte*). Im übrigen bedient er sich der geläufigen Generalbaßbezeichnungen: 6, $\frac{6}{4}$, 8, $\frac{6}{5}$, 2, 9, $\frac{7}{9}$, 5̸

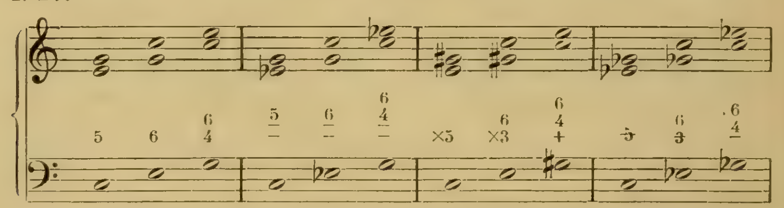
[1] Vgl. seine »Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement«. Siehe auch »Livre quatrième. Principes d'Accompagnement«. S. 363 ff.

[2] »Geschichte der Musiktheorie« (Leipzig, Max Hesse, 1898) S. 431.

[3] Siehe seine »Rules for playing a thorough bass«, die erst nach seinem Tode 1707 als »Compleat method for attaining to play a thorough bass« in London bei J. Cullen veröffentlicht wurden.

[4] Siehe Rameau, »Code de musique pratique« (Paris 1760) S. 74.

(*fausse quinte*[1]) usw. Auch sein Epigone d'Alembert[2] vermag zur Entwickelung der Generalbaßschrift nichts Wesentliches beizutragen. Zu einer Einmütigkeit in der Bezeichnung der Akkorde kam es durch Rameau's Wirken noch nicht. Man braucht nur einmal die Schriften Roussier's[3] heranzuziehen, um so manchen Unterschied der Bezifferung zu erkennen. Angestrebt wird eine genaue Festlegung der Größe der erklingenden Intervalle. Besonders erwähnenswert in dieser Richtung ist der Versuch H. F. M. Langlé's, dessen »Nouvelle méthode pour chiffrer les accords« 1801 in Paris erschien. Er verlangt die ziffermäßige Bezeichnung eines Klanges nach seinen charakteristischen Intervallen, so die Bezeichnung des vollkommenen Dreiklangs nach der Quinte. Übermäßigen Intervallen fügt er ein Kreuz +, verminderten einen Strich –, solchen, die trotz ihrer Veränderung konsonant bleiben wie Moll gegen Dur, ein Gleichheitszeichen hinzu. Diese Beizeichen gelten nicht nur für die Grundakkorde, sondern auch für die entsprechenden Intervalle der Umkehrungen, z. B.:



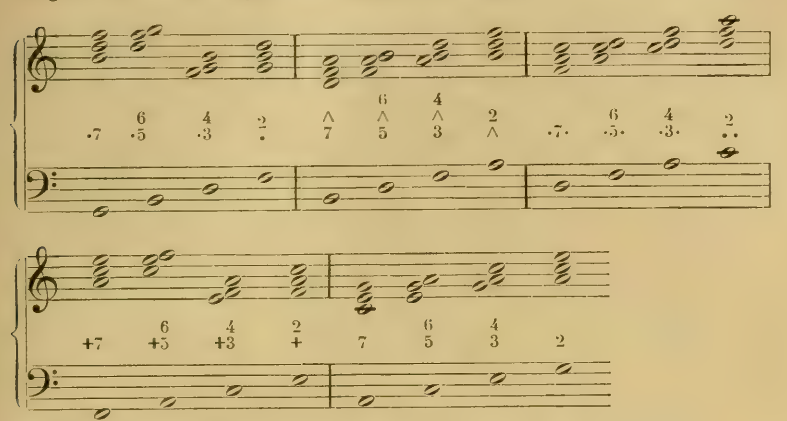
Genau unterschieden werden die einzelnen Septimenakkorde. Die »septième dominante« (auf der 5. Stufe) mit der Folge große Terz, kleine Terz, kleine Terz wird durch eine Sieben mit vorstehendem Punkt ·7 charakterisiert, die »septième de seconde« (auf der 2. Stufe) mit der Folge kleine Terz, große Terz, kleine Terz durch .7., die »septième simple majeure« (auf der 1. und 4. Stufe) mit der Folge große Terz, kleine Terz, große Terz durch $_{+}7$, die »septième simple mineure« (auf der 3. und 6. Stufe) mit der Folge kleine Terz, große Terz, kleine Terz durch 7 und die »septième

[1] Wir finden die Bezeichnung des $\frac{6}{5}$ Akkords mit falscher Quinte noch später bei Béthizy in seiner »Exposition de la théorie et de la pratique de la musique« (Paris 1764), in Bemetzrieder's »Traité de musique« (Paris 1776), in Mercadier de Belesta's »Nouveau système« (Paris 1777) und bei andern mehr.

[2] »Élémens de musique théorique et pratique« (Lyon 1766) S. 136ff.

[3] »Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale« (Paris 1764) — »Observations sur différens points d'harmonie« (Genève 1765) — »L'Harmonie pratique ou exemples pour le traité des accords« (mis au jour par M. Bailleux, Paris 1775).

de sensible« (auf der 7. Stufe) mit der Folge kleine Terz, kleine Terz, große Terz durch $\overset{\wedge}{7}$. Kommt derselbe Akkord aber auf der 2. Stufe der verwandten Molltonart vor, so wird er mit $\overset{\vee}{7}$ notiert. Wieder gelten die Beizeichen für alle Ziffern, die in den Umkehrungen des Vierklanges die Septime festlegen.



In ähnlicher Weise werden auch genaue Bezeichnungen gewonnen für diejenigen vollkommenen Dreiklänge, die durch Erhöhung von Terz oder Oktave zur Entstehung von Quart-, Quint- und Nonenakkorden Veranlassung werden, und für die Septimenakkorde, die mit der None und Undecime in Verbindung treten. Immer läßt sich aus der Bezeichnung die genaue Beschaffenheit des Akkordes ablesen. Trotz aller Klarheit hat aber diese Bezifferungsmethode keine größere Bedeutung gewonnen.

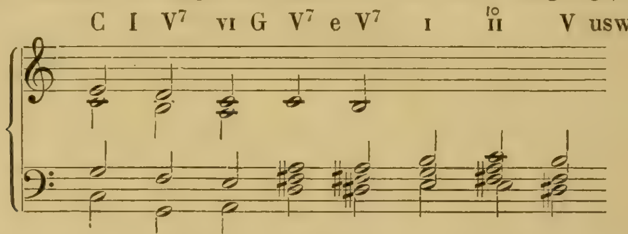
Ein Deutscher, Gottfried Weber[1], greift 75 Jahre später den in den Sand verlaufenen Reformgedanken Rameau's wieder auf und führt ihn erfolgreich durch. Im Gegensatze zu Rameau scheidet er Dur- und Molldreiklänge und läßt ersteren große, letzteren kleine Buchstaben entsprechen. Ein *C* deutet z. B. auf den Dreiklang $\begin{matrix}G\\E\\C\end{matrix}$, ein *c* auf $\begin{matrix}G\\Es\\C\end{matrix}$. Verminderte Dreiklänge werden durch eine Null am kleinen Buchstaben gekennzeichnet. So bedeutet z. B. $\overset{\circ}{c} = \begin{matrix}ges\\es\\c\end{matrix}$. Tritt zu diesen Grundharmonien die kleine Septime, so ergeben sich

[1] Siehe seinen »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« Band I (3. Aufl., Mainz, Paris, Antwerpen 1830—32) S. 207 f. Die erste Auflage erschien 1817.

die Vierklänge $C^7 = \begin{smallmatrix} b \\ g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$, $c^7 = \begin{smallmatrix} b \\ g \\ es \\ c \end{smallmatrix}$, $^{\circ 7}c = \begin{smallmatrix} b \\ ges. \\ es \\ c \end{smallmatrix}$ Gesellt sich zum Durdreiklange die große Septime, so entsteht $C^{\not 7} = \begin{smallmatrix} h \\ g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$.

Um aber ein allgemeines Ausdrucksmittel für alle Tonarten zu gewinnen, zählt Weber die Stufen der Leiter und bezeichnet sie, je nachdem auf sie innerhalb einer Dur- oder Moll-Leiter eine Dur- oder Mollharmonie entfällt, mit großen oder kleinen römischen Ziffern, denen wiederum die Null und die Zahl 7 undurchstrichen oder durchstrichen beigesellt werden kann[1]. Die Tonart bestimmt auch hier am Anfange der Harmonieverbindung bis zur Modulation die als Buchstabe fixierte Tonika. Die Lage des Akkords wird nicht festgelegt, z. B.:

C I V^7 vi G V^7 e V^7 i $\overset{\circ}{\text{ii}}$ V usw.



Einer der ersten Nachahmer Weber's war Friedrich Schneider mit seinem »Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst«, das 1820 in erster, 1827 in zweiter Auflage in Leipzig erschien. Eine Erweiterung fand Weber's Harmonieschrift durch Hinzufügung des übermäßigen Dreiklangs, den Ernst Friedrich Richter[2] mit Hilfe eines Kreuzes (+) am großen Buchstaben zur Darstellung brachte. Über Weber hinaus ging Otto Tiersch[3], indem er einen Akkord nicht nur der Stufe der Tonart, sondern auch der Lage nach zum Ausdruck brachte. Bei ihm bedeutet CV^{6}_{4} den Dominantdreiklang von *C*dur in der Quartsextlage oder $D\text{II}^6$ den Dreiklang auf der zweiten Stufe von *D*dur in der Sextakkordlage.

Mittlerweile trat Moritz Hauptmann[4] mit seiner Anschauung des Mollakkords als Umkehrung des Durakkords hervor, einer Lehre, die schon seit Zarlino und Salinas lebendig war und nun von

---

1 Vgl. ebenda Band II (3. Aufl.) S. 44 ff. Die erste Auflage des 2. Bandes kam 1818 heraus.

2 »Lehrbuch der Harmonie« (Leipzig 1853).

3 Vgl. seine »Kurze praktische Generalbaß-Harmonie und Modulationslehre« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876).

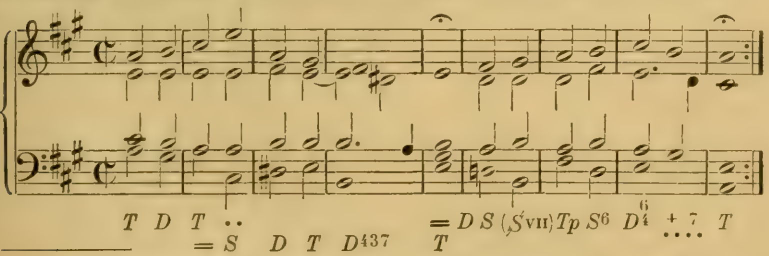
4 »Die Natur der Harmonik und der Metrik« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1853) S. 32 ff.

A. v. Oettingen[1] aufgegriffen und vertieft wurde. Er bezeichnete den Durdreiklang durch ein Kreuz am Tonbuchstaben der Tonika und fixierte den Molldreiklang von der Dominante aus, deren Tonbuchstaben er eine Null beifügte. In allen Fällen bediente er sich im Gegensatze zu Weber nur der kleinen Buchstaben. So bedeutet ihm

$$c^{+} \text{ den Akkord } \begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix} \text{ und } g^{\circ} \text{ den Akkord } \begin{smallmatrix} g \\ es \\ c \end{smallmatrix}.$$

Diese Harmonieschrift wurde von Hugo Riemann[2] weiter entwickelt. Zur Bezeichnung der Stufen eines Oberklanges wählt er die arabischen Ziffern von 1 bis 10 aufwärts und entsprechend für die Stufen eines Unterklangs die römischen Ziffern von I bis X abwärts. Beide werden den Klangbuchstaben angefügt. Erhöhungen und Erniedrigungen werden bei der Zahl durch < und > bezeichnet. Durchstrichene Ziffern bewirken den Ausfall der entsprechenden Töne. Unmittelbar über und unter die Buchstaben gesetzte Zahlen bestimmen die Ober- und Unterstimme. Zwei Punkte . . weisen auf die vorangegangene Harmonie zurück. Kreuz und Null sind häufig infolge der Hinzufügung von Zahlen entbehrlich. Klangbuchstaben allein bedeuten den Durakkord.

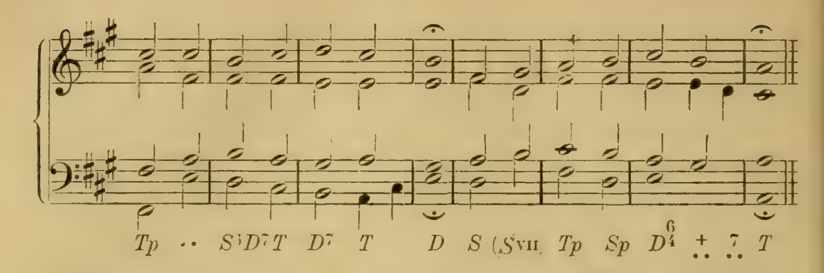
Noch ein Schritt weiter führte Riemann zu seinen Funktionsbezeichnungen, die den Gang der Modulation völlig klarstellen. Von den Tonbuchstaben nimmt hier Riemann gänzlich Abstand. Jeder Akkord wird nach der Bedeutung seines Grundtons als Tonika-(T), Dominante-(D) und Subdominante-(S) Klang, als Dur-(+) oder Molldreiklang (◦), als Parallelklang (p), welcher statt der Quinte die Sexte verwendet (z. B. *d' b f* statt *d' b g* in *d* moll), als Leittonwechselklang mit Hilfe der Zeichen < und > (z. B. *h e' g'* statt *c' e' g'* = $\not T$, *a c' f'* statt *a c' e'* = $\not T$), als Sext-, Quartsext-, Septimen- oder Nonenakkord (6, $\substack{6\\4}$, 7, 9) usw. festgelegt und jeder Funktionswechsel genau bezeichnet[3], z. B.:



[1] »Harmoniesystem in dualer Entwickelung« (Dorpat und Leipzig, W. Gläser, 1866) S. 46.

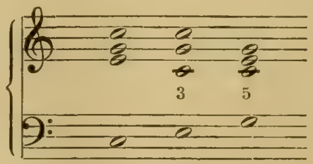
[2] Siehe seine »Vereinfachte Harmonielehre« 1873 und seine »Anleitung zum Generalbaßspielen« (Leipzig, Hesse).

[3] Ebenda.

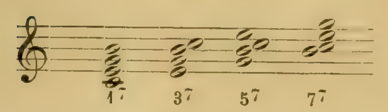


Zwei außerhalb dieser Entwicklungsreihe liegende verwandte Methoden der Generalbaßbezifferung, die beide nur als Versuche zu betrachten sind, mögen sich anschließen. Im Jahre 1840 trat in Paris Colet in seiner »Panharmonie musicale« mit einer »neuen genaueren und einfacheren Methode der Bezifferung« hervor. Ausgang nimmt er von den Grundakkorden. Jeder wesentliche Ton einer zu greifenden Harmonie wird von dem notierten Tone aus in seinem Verhältnis zum tiefsten und höchsten Tone des betreffenden Akkordes in seiner Grundstellung bezeichnet. Unter dem Generalbaß liegende Töne erhalten ihre Ziffer unter demselben, über dem Generalbaß liegende über demselben. Soll z. B. der Akkord *g h d f* über *h* erklingen, so notiert er: . Oder soll der Nonenakkord *g h d f a* über *d* verwendet werden, so zeigt er dies in folgender Weise an: . bezeichnet den um eine Oktave tiefer liegenden Violinschlüssel.
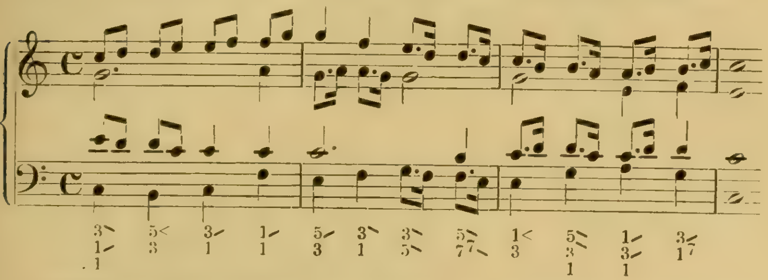
Auch Charles H. Keefer, der in der »S. I. M. (Revue Musicale Mensuelle) VI (1910) Nr. 3 S. 180 ff eine Studie »Un nouveau chiffrage de la basse« veröffentlichte, knüpft an die Grundstellung der Akkorde an und bestimmt die Lage mit Hilfe einer Zahl, die den Abstand des Generalbaßtones vom Grundtone der Harmonie angibt, z. B.:



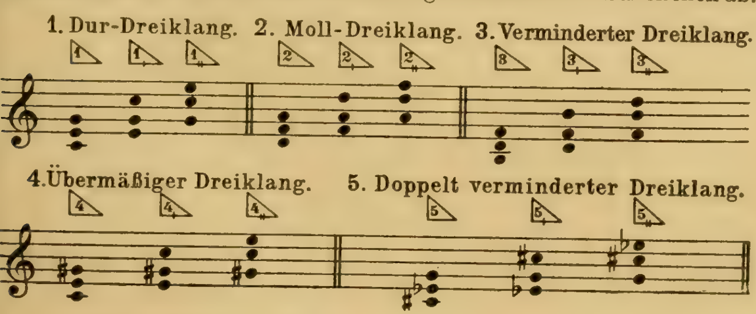
Septimenakkorde werden in bekannter Weise durch eine 7 ausgedrückt, die als Potenz der die Lage des Akkordes bestimmenden Zahl anzufügen ist.

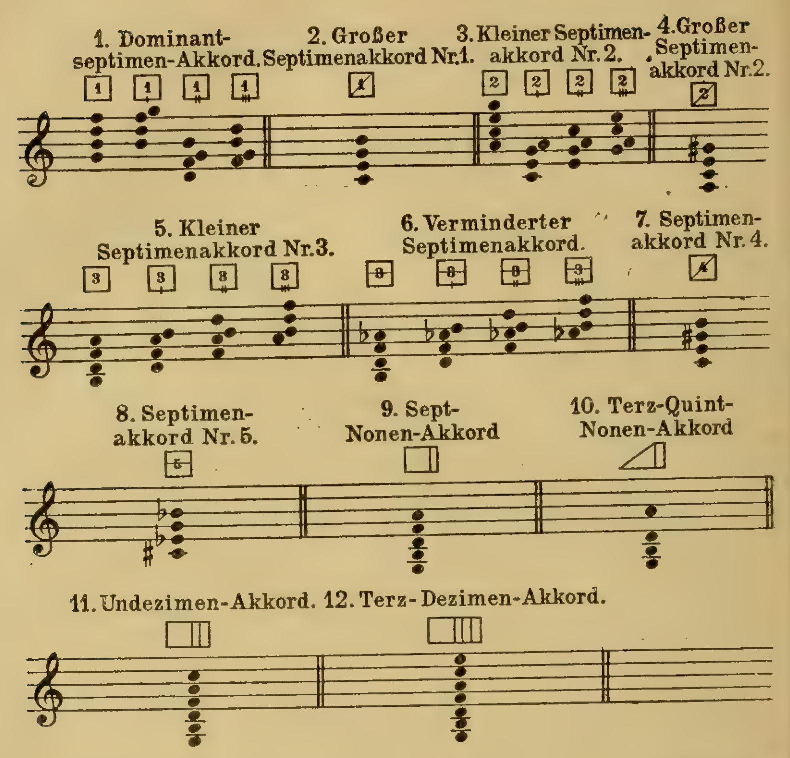


Zur Bezeichnung der Vorhalte dienen ihm die Zahlen 2, 4 und 6; die 2 als Vorhalt vor dem Grundtone, die 4 als Vorhalt vor der Terz und die 6 als Vorhalt vor der Quinte. Ein neben die Zahl gesetzter schräg aufsteigender Strich leitet den ihr entsprechenden Ton zur nächsthöheren Stufe, ein schräg abwärts geführter in entsprechender Weise zur nächsttieferen Stufe. Im übrigen zielt schräge Durchstreichung auf einen Kreuz-, horizontale auf einen *B*-Ton. Bei Doppelkreuz und *B* wird der Strich doppelt gesetzt. Als Auflösungszeichen fungiert ein leicht nach unten gekrümmter Horizontalstrich. Ein Beispiel Keefer's möge für seine Methode sprechen:



Bestimmen hier Zahlen den Akkord, so liegt auch ein Versuch A. André's in seinem »Lehrbuch der Tonsetzkunst« 1832 vor, durch Figuren in Verbindung mit Zahlen den Akkord genau festzulegen. Einem Dreiklang entspricht ein Dreieck, einem Vierklang ein Quadrat, einem Fünf- bis Siebenklang eine Figur, die aus der entsprechenden Zahl von Strichen besteht. Die verschiedene Art der Klänge ist durch Zahlen in der Figur unterschieden; die erste, zweite und dritte Umkehrung heben sich vom Grundklange mit Hilfe von ein, zwei und drei die Grundlinie der Figur schneidende Strichchen ab.





Einen wirklichen praktischen Wert konnte diese Akkordschrift nie gewinnen. Verlangten ihre Zeichen doch fast mehr Federzüge als die vollständige Niederschrift der Zusammenklänge. Immerhin verdiente der Gedanke, für ganze Akkorde einen kurzen Ausdruck zu finden, es wohl, weiter verfolgt zu werden.

III. Abschnitt.

Reformversuche.

Unsere Tonschrift ist, wie wir gesehen haben, aus jahrhundertelanger Arbeit hervorgegangen. Eine stattliche Reihe bedeutender Köpfe ist an ihrem Ausbau beteiligt gewesen und hat sie zu einer solchen Vollkommenheit entwickelt, daß sie den Fortschritten der Musik von den einfachsten isometrischen einstimmigen Gebilden des Mittelalters bis zu den verzwicktesten vielstimmigen polyrhythmischen Kunstwerken unserer Zeit zu folgen vermocht hat. Dem scharfblickenden Musiker blieben allerdings schon frühzeitig gewisse Konstruktions- und Schönheitsfehler seiner Tonschrift nicht verborgen, und so mancher erprobte seine Kraft daran, einfachere Ausdrucksmittel für die schriftliche Fixierung von Tonschöpfungen zu gewinnen.

Ein umfassender Überblick über die verschiedenen Verbesserungs-, Weiterbildungs- und Neubildungsversuche, die sich von der allgemeinen Entwickelung abzweigen, ist noch nicht gegeben worden. Einzelne Ansätze sind von F. J. Fétis[1], Raymondi, August Baumgartner[2], Quantz[3], F. David-Lussy[4], Sacher[5], Abdy Williams[6], K. M. Bäßler[7], Diettrich-Kalkhoff[8] und anderen gemacht worden. Methodologisch wertvoll sind namentlich die Arbeiten Raymondi's. 1843 ging in Paris und Turin sein »Essai de simplification musicographique avec un précis analytique des principaux systèmes de notation musicale proposés depuis le sixième siècle« aus[9], von dem die Hauptabschnitte in noch klarerer

---

[1] »La musique mise à la portée de tout le monde«, 3me édition (Paris 1847) S. 60 ff. und 490 ff.

[2] »Kurzgefaßte Geschichte der musikalischen Notation« (München, 1856).

[3] »Zur Geschichte der neuen chromatischen Klaviatur und Notenschrift« Berlin, Georg Stilke, 1877.

[4] »Histoire de la notation musicale depuis ses origines« (Paris 1882) livre VII chap. 5.

[5] »Unsere Notenschrift« Wien, A. Pichlers Witwe, 1903.

[6] »The Story of Notation« London, The Walter Scott Publishing Co., 1903.

[7] »Alte und neue Vorschläge zur Vereinfachung unserer Tonschrift« Zwickau 1903; bringt im Grunde genommen nur eigene Vorschläge.

[8] »Geschichte der Notenschrift« (Jauer 1907), ein Werk, das wissenschaftlich nicht verwendbar ist.

[9] Vgl. auch die 1825 in den »Memoires de l'Académie de Turin« XXX. 1—154 erschienene Arbeit »Les principaux systèmes de notation musicale«.

Form 1856 als »Examen critique des notations musicales proposées depuis deux siècles« erschienen. Wenn auch nur eine beschränktere Zahl von Lehren herausgegriffen worden ist, so veranschaulichen sie doch deutlich, in welchen Punkten den Reformern die Notation mangelhaft erschien und mit welchen Mitteln sie die Unvollkommenheiten abzustellen hofften. Ein Versuch auf breiterer Basis möge hier folgen. Als Richtschnur für die Rubrizierung mögen die Vorwürfe dienen, die gegen unsere Notenschrift erhoben worden sind.

Seit der ältesten Zeit der Mensuraltheorie können wir das Bestreben verfolgen, immer kleinere Notenwerte aufzustellen, um die melodische Linie mit allen Verzierungen aufs klarste zum schriftlichen Ausdruck zu bringen. Die hierbei zur Anwendung zu bringenden caudae und Fahnen erschwerten aber die Deutlichkeit und Übersichtlichkeit des Bildes. Auf ihre Beseitigung zielte daher die Absicht einiger Reformer. 1657 trat in Gent Johannes van der Elst mit seinen »Notae Augustianae[1]« hervor.

Nomina antiqua	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima
Figurae veteres nunc usitatae				
Denominatio, nova	Maxima	Longa	Brevis	Semibrevis
(Druck) Typis (Schrift) Calamo				

Seminima	Fusa	Semifusa	
Minima	Semiminima	Fusa	Semifusa.

1 »Notae augustianae sive musices figurae seu notae novae concinendis modulis faciliores, tabulaturis organicis adhibendis aptiores«. Gandavi, Max Graet, 1657. (Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum, Paris, Bibl. du Conserv.). Dasselbe Plattenmaterial ist auch verwendet in der zweiten, 1662 in demselben Verlage erschienenen Schrift des gleichen Verfassers »Den ouden ende nieuwen grondt van de musiicke« (Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. W. Wolffheim, Brüssel, Kgl. Bibl., London, British Museum).



Aus: Jo. van der Elst, Notae Augustianae 1657.

Daß dieses Formenmaterial nicht auf allgemeine Annahme rechnen konnte, liegt auf der Hand.

Dieselbe Absicht der Vermeidung der caudae führte Lacassagne in seinem »Traité général« vom Jahre 1766 zur Aufstellung folgender Notenwerte:

Wenn sich auch dieses Formenmaterial durch größere Einfachheit vor dem van der Elst's auszeichnet, so hieße seine Anerkennung doch die Entwickelung der Tonschrift wieder in das 12.—13. Jahrhundert zurückverweisen.

Mehr den Eindruck eines Stenogramms erweckt der Versuch K. Chr. Fr. Krause's[1], der sich in seiner chromatischen Ton-

[1] Vgl. »Allgemeine musik. Zeitung« (Leipzig) 1811, Nr. 30.

schrift jeglichen Wertzeichens entschlägt und den Zeitwert von der Länge des den Zwischenraum füllenden Striches abhängig macht[1]. Ähnlich verfährt Paul Bonnard in seiner »Notation Musicale à l'aide de traits sur le clavier«[2]; er zieht auf seinem der Tastatur des Klaviers entsprechenden farbigen Liniensystem je nach der Dauer der Töne die rechteckigen Notenköpfe mehr oder weniger lang aus. Anzureihen ist ferner Meta Römer-Neubner mit ihren »Quadratnoten« (1902). Auch Hans Wagner sucht in seiner »Vereinfachten Musiknotenschrift«[3] ohne jedes rhythmische Zeichen auszukommen. Eine einzige Notenform und eine einzige Pause genügen bei seiner räumlich anschaulichen Takteinteilung als Ausdrucksmittel. Haupttaktteile (= $^1/_4$) werden durch senkrechte Striche, ganze Takte durch stärkere Vertikallinien abgetrennt. Aus der Anordnung der Töne in den Taktteilen wird die Unterteilung ersichtlich. Ähnliche Prinzipien der rhythmischen Darstellung gelten auch für M. E. Sachs' Schrift des temperierten 19-Tonsystems[4].

Nur bei genauester Schreibung durchführbar und daher kaum praktisch verwendbar ist der von Angel Menchaca in seinem »Nouveau système de notation musicale« niedergelegte Vorschlag[5]. Ihm wird der Punkt an der nach rechts zugespitzten eiförmigen ganzen Note und für Pausen an einem kurzen Horizontalstrich zum Ausdrucksmittel der Rhythmik:

[1] Siehe unten S. 358 u. 447.

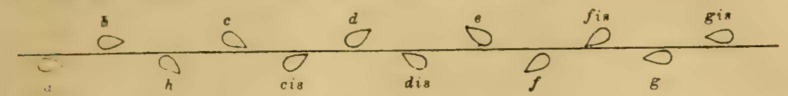
[2] Paris, Typographie Charles Unsinger, 1885.

[3] 1888. Vgl. auch sein »Zircular-Gesuch um Einführung einer Parallel-Auflage in Prof. Hans Wagner's vereinfachter Musiknotenschrift. Wien, (1898).

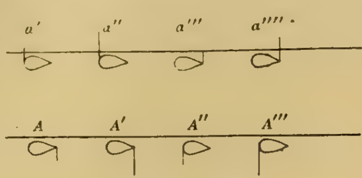
[4] »Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London, 29th May — 3rd June 1911 (London, Novello & Co., 1912) S. 279 ff.

[5] Ebenda S. 267 ff. Siehe auch S. J. M. Jahrgang VII Nr. 1. Merkwürdig berührt die Nachricht, daß diese Notation in Amerika eine große Anhängerschaft besitzen soll. Hellouin lehnt sie in seinen »Remarques au sujet de nouvelles notations musicales« (»Guide Musical« 52,39) als einen nicht ernst zu nehmenden Verbesserungsversuch ab.

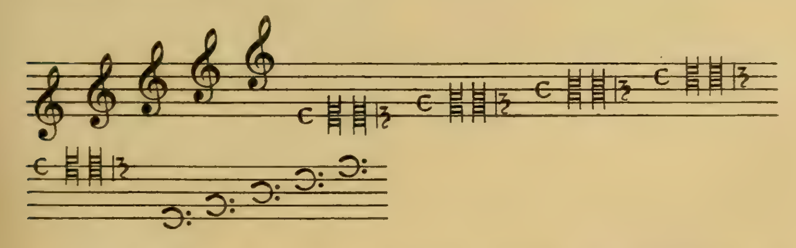
Die zwölf Halbtöne der Oktave bezeichnet er durch verschiedene Stellung der Notenform zu einer Horizontalen:



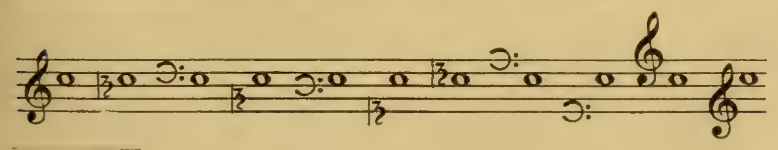
Hier aber tritt die Kaudierung wieder zur Bezeichnung der Oktavlagen ein:



Große Pein erwuchs manchem Musiker aus der Anwendung der verschiedenen Schlüssel in Partituren, Tabulaturen und Stimmen. Bekanntlich unterscheidet man jetzt, nachdem im frühen Mittelalter ein jeder Tonbuchstabe Schlüsselfunktionen ausüben konnte, vornehmlich drei Familien von Schlüsselzeichen, die, wie Athanasius Kircher[1] richtig bemerkt, sich aus den Buchstaben *g c* und *f* entwickelt haben: die 𝄞 oder *G*-Schlüssel, die *C*-Schlüssel und die *F*-Schlüssel, deren jeder auf jeder Linie des Systems Platz haben kann, wenn auch die Praxis der letzten Jahrhunderte eine gewisse Auslese getroffen hat:

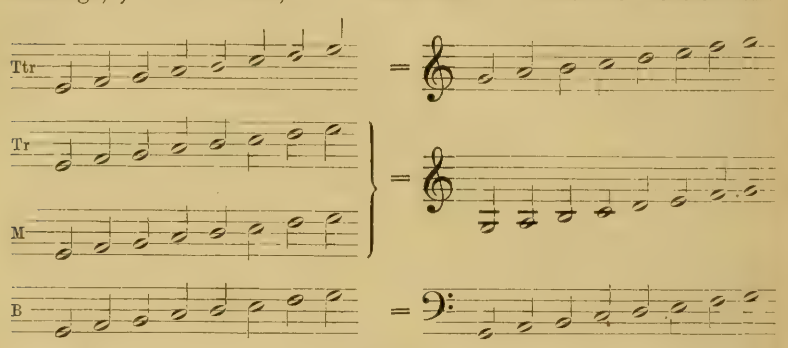


Je nach der Wahl des Schlüssels erhielt ein Tonzeichen im Liniensystem ganz verschiedene tonliche Bedeutung, z. B.:



[1] »Musurgia« (Rom 1650).

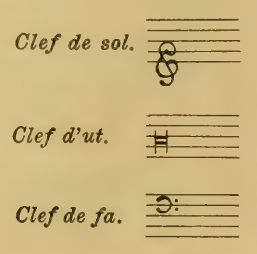
Schon Johannes Caramuel de Lobkowitz behauptet in seiner »Arte nueva de musica« (Rom 1644), daß ein einziger Schlüssel genüge. Ihm schließt sich Thomas Salmon in seinem »Essay to the advancement of musick by casting away the perplexity of different cliffs and uniting all sorts of Musick . . . in one universal Character«, einem Werk, welches 1672 in London herauskam, an. Sein Bestreben ist es, auf alle Stimmgattungen einen eindeutigen Schlüssel zur Anwendung zu bringen und die verschiedenen Tonlagen durch ein vorangesetztes Ttr (hohe Diskantlage)[1], Tr = Treble, M = Mean und B = Base zu bezeichnen:



Salmon erntete für seinen nicht unpraktischen Vorschlag, der aber sprunghaften, weit ausholenden Melodien einen ziemlich krausen schriftlichen Ausdruck verlieh, reichen Spott und fand nur geringe Beachtung, bot aber offenbar doch Veranlassung, daß der *C*-Schlüssel zu gunsten des Violin- und Baß-Schlüssels in den Hintergrund trat. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts begegnet der *G*-Schlüssel auf englischem Boden in einer besonders charakteristischen Form, die offenbar als Abkürzung von *g sol* zu erklären ist *gs*. In dem von Heptinstall 1698 in London besorgten Drucke von Purcell's »Orpheus Britannicus« scheint dieser Schlüssel zuerst verwendet; von da ab können wir ihn das ganze 18. Jahrhundert hindurch verfolgen. Erwähnt sei nur von späteren Drucken John Arnold's »Essex Harmony« vom Jahre 1767. In England erhielt sich auch die Vorliebe für *G*- und *F*-Schlüssel und führte im 19. Jahrhundert dazu, die im Vergleich zum Sopran um eine Oktave tiefere Lage des Tenor durch doppelten Violin-Schlüssel zu charakterisieren.

[1] Vgl. Salmon, a. a. O., S. 15. In praxi benutzt er in den Beispielen nur Tr. Matthew Locke erwähnt in seiner Apologie auch BB für die tiefe Baßlage.

Salmon's Gedanke blieb trotz aller Anfeindung[1] lebendig und fand bei M. de St. Lambert in seinen »Principes du clavecin«, die 1702 bei Christophe Ballard in Paris erschienen, erneuten Ausdruck. In den »Remarques«[2] redet er dem Gebrauche von nur einem Schlüssel bei Klavier und Violine das Wort oder will bei Anwendung mehrerer diese so gesetzt wissen, daß in allen Liniensystemen die gleiche Benennung der Töne erfolge. Für letzteren Fall schlägt er folgende Schlüsselstellung vor:



Hier ist dem Umfang der Stimmen Rechnung getragen und für den gemeinen Musiker eine wesentliche Erleichterung der Lesung durch die gleiche Benennung der Noten in allen Systemen geschaffen. Ungewöhnlich ist der Gebrauch des *C*-Schlüssels für den zweiten Zwischenraum, der sich historisch nicht stützen läßt, wohingegen der Violinschlüssel auf der ersten Linie seit Lully für Violinen und Trompeten bekannt ist.

Anreihen läßt sich der Versuch des M. de Montéclair in seinen »Principes de Musique«[3], der durchweg den Alt-Schlüssel zur Grundlage der Lesung erhebt, ihn als entbehrlich fortläßt und nur die Oktavlage durch die Buchstaben D (dessus), H (haute-contre), T (taille) bezeichnet.
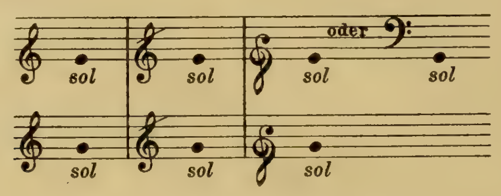
---

[1] Zu beachten sind vor allen die gegen ihn gerichteten Streitschriften: The Present Practice of Musick Vindicated Against the Exceptions and New Way of Attaining MUSICK Lately Publish'd by Thomas Salmon, M. A. etc.: By MATTHEW LOCKE Composer in Ordinary to his Majesty and Organist of Her Majesties Chappel. To which is added DUELLUM MUSICUM By JOHN PHILLIPS, Gent. Together with A LETTER from John Playford to Mr. T. Salmon by way of Confutation of his Essay etc. London 1673. — William Tans'ur »A new musical grammar and dictionary« (London 1756) nennt Salmon's Vorschlag des Gebrauchs eines Schlüssels wunderlich und grillenhaft. Er empfiehlt selbst statt der alten Schlüsselzeichen *gs* (*g—sol*), *cf* (*c—fa*) und *Ff* (*f—fa*), ein Vorschlag, der nur die Heptinstall'sche Schlüsselpraxis weiter ausbaut.

[2] S. 59f.

[3] Quatrième partie, pp. 101, 110, 127ff., 131. Vgl. auch die Erörterungen bei Boyer in dem unten zitierten Briefe an Diderot S. 3ff.

Weiter schreitet auf dem betretenen Wege Lacassagne in seinem 1766 in Paris erschienenen »Traité géneral des élémens du chant«. Seine »Erwägungen über den Gebrauch der Schlüssel«[1] lassen ihn die Entsprechung des *G*-Schlüssels auf der ersten und des *F*-Schlüssels auf der vierten Linie erkennen und führen ihn zu dem Vorschlage, den *G*-Schlüssel auf der ersten oder auch auf der zweiten Linie für eine höhere, mittlere und tiefere Lage zu verwenden. Als Zeichen will er für die Mittellage den durchstrichenen und für die tiefe Lage den umgekehrten Violinschlüssel gebraucht wissen:



Daß in jener Zeit von dem alten Schlüsselsystem immer mehr abbröckelte und neben dem *C*-Schlüssel in seinen bekannten Stellungen nur noch der Violin- und Baß-Schlüssel in der bis heute geläufigen Verwendung übrig blieb, das wissen wir aus der Praxis, das betont aber auch noch besonders J. J. Rousseau in seinem Lexikon in dem Artikel »clef«.

Grétry knüpft in seinen »Mémoires ou essais sur la musique« (Paris 1789) gewissermaßen an Lacassagne an. Er läßt nur den 𝄞-Schlüssel auf der zweiten und den *F*-Schlüssel auf der vierten Linie bestehen. Für den Part der Piccolo-Flöte wendet er den doppelten Violin-Schlüssel, für Sopran, Violinen, Oboen, Flöten den gewöhnlichen *G*-Schlüssel 𝄞, für Alt und Tenor den um eine Oktave tiefer liegenden , für Violen und Baß den Baßschlüssel

[1] A. a. O., S. 175: Réflexions sur l'usage des clefs. — Als Supplement erschien: »L'unicléfier musical pour servir de supplément au traité général des éléments du chant et de réponse à quelques objections«. Paris 1768. Diderot veröffentlichte zu gunsten der Methode La Cassagne einen Brief im »Mercure« (Juli 1767), der Boyer Veranlassung bot, gegen diese in einem Briefe an Diderot Front zu machen (»Lettre à Monsieur Diderot sur le Projet de l'unité de clef dans la musique et la réforme des mesures proposés par M. l'Abbé La Cassagne dans ses Elémens du Chant. Par M. Boyer ci-devant Maître de Chapelle. Á Amsterdam et se trouve à Paris. M. D. CC. LXVII). Siehe auch »Journal des Sçavans« 1767 juin, 2d volume.

und für die Kontrabässe einen um eine Oktave tieferen *F*-Schlüssel an.

Rückt bei Lacassagne und Grétry der *G*-Schlüssel in den Vordergrund, der ja in jener Zeit auch in der Klaviermusik den *C*-Schlüssel zu verdrängen beginnt[1], so herrscht in den Schlüsselreformversuchen des 19. Jahrhunderts bald der *C*-, bald der *G*-Schlüssel. Colet z. B. beschränkt sich in seiner »Panharmonie musicale« (Paris 1840) für die Vokalpartitur auf den -Schlüssel, nur daß er als Zeichen für die um eine Oktave tiefere Lage von Tenor und Baß die durchstrichene 8 einführt . Für die instrumentale Partitur wählt er ebenfalls die Schlüssel so, daß abgesehen von der Oktavlage die Bedeutung der Noten stets der im gewöhnlichen Violin-Schlüssel entspricht, indem er für die Bratsche den *C*-Schlüssel im dritten Zwischenraum und für Violoncell und Kontrabaß den *F*-Schlüssel auf der obersten Linie einführt. Die Hoffnung, daß sein Schlüsselsystem sich im ganzen musikalischen Europa durchsetzen würde, hat sich nicht erfüllt[2].

Zwei Jahre später, 1842, suchte in Wien Joseph Lanz Geltung zu gewinnen mit einem »System der Musik-Schlüssel auf die einfachsten Grundsätze zurückgeführt, wodurch die Einheit des

---

[1] Erinnert sei nur an die ersten drei Sammlungen von Klavier-Sonaten K. Ph. Em. Bach's aus den Jahren 1779—1781.

[2] Vgl. a. a. O., S. 177: *Il est malheureux qu'en France on ait tant de peine à adopter les améliorations qu'on peut introduire dans un art, si elles ne viennent d'un pays étranger: en effet, puisqu'il est si facile de simplifier pour les voix et les instruments le mécanisme des clefs différentes, si difficiles à lire, et perdre ainsi un temps si précieux que réclament des études plus importantes? et qu'importe au public que la musique que vous lui faites entendre soit écrite en clef d'ut 1re ligne, ou en clef de Fa 4me ligne, pourvu qu'elle soit bonne, mais alors à quoi sert de les apprendre, si elles peuvent devenir inutiles? Nous espérons, nous, que peu-à-peu notre système prévaudra sur celui des anciens, et que cette révolution, si simple, si facile, dans le mécanisme des clefs, finira par s'exécuter dans toute l'Europe musicale? Si le hasard nous l'avait emporté d'Allemagne ou d'Italie, il n'est pas un musicien, un jeune compositeur, qui ne se fût empressé de l'adopter, les artistes les plus tenaces, les plus difficiles à gagner seront sans doute les anciens maîtres, qui ne manqueront pas de s'élever d'abord contre cette innovation barbare; mais si les amateurs vrais et sincères de la musique s'en emparent, les maîtres seront bien forcés de l'étudier pour l'apprendre à leurs élèves.*

Schlüssels und größere Bestimmtheit, Deutlichkeit und Bequemlichkeit in der Tonhöhenbezeichnung erzielt wird«. Er erkennt nur einen Schlüssel, den *C*-Schlüssel auf der dritten Linie, an und führt für die verschiedenen Oktaven folgende Unterscheidungen ein:

c'''' *c*

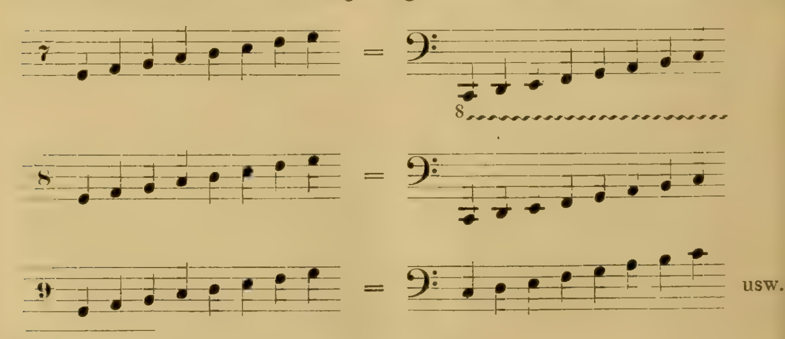
c''' *C*

c'' *C*

c'

Mit diesem Schlüsselsystem berührt sich der an Ferdinand Hiller gerichtete Eventualitätsvorschlag des Justizrats Lauf[1] vom 24. Dezember 1883, der auf die Verwendung eines einzigen Schlüssels für Baß- und Violinsystem auf der dritten Linie in Gestalt eines *c* zielt. Als Baßschlüssel sollte dieses *c* mit einem Strich, als Violinschlüssel mit zwei Punkten ausgezeichnet werden.

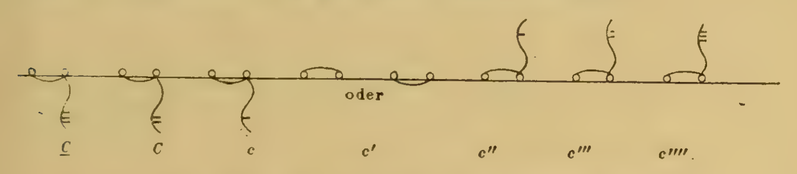
Im Gegensatze zu ihnen entscheidet sich Charles Meerens 1873 in seiner Schrift »Le diapason et la notation musicale simplifiés« für eine Lesung der Noten im Diskantschlüssel, das heißt dem *C*-Schlüssel auf der ersten Linie, ohne ihn aber in Wirklichkeit zu setzen. Die Oktavlage reguliert er mit den Zahlen 7—16.



[1] Vgl. den »Klavierlehrer« Jahrgang XV, 5.

In der 1902 veröffentlichten Schrift »La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs«[1] berührt er nochmals sein Notationssystem, weicht aber darin von der früheren Darstellung ab, daß er die Zahl 9 der eingestrichenen Oktave entsprechen läßt. Im übrigen redet er der Notierung aller Instrumente in *c* zu gunsten einer Vereinfachung der Partitur das Wort. Nicht unberührt bleibe die Tatsache, daß sich zur Einführung dieser vereinfachten Tonschrift und der Stimmung $a' = 864$ Schwingungen 1875 in Brüssel eine Gesellschaft mit einem Kapital von 100,000 frcs. gründete. Zu ihrem Vorstande gehörten hervorragende Standespersonen, Musiker und Gelehrte wie Graf Lebailly de Seret, Graf Camille Durutte, Graf de Sauvage, Van der Straeten, Charles van Zuylen Limnander, Vivier, Meerens und der Notendrucker Fuytinck-Bajart[2]. Über die Erfolge der Gesellschaftsbestrebungen vermag ich keine Auskunft zu geben.

An den *C*-Schlüssel knüpft auch der Vorschlag von Alexis Azevedo an, der in seiner Schrift »Sur un nouveau signe proposé pour remplacer les trois clefs de la notation musicale« (Paris 1868) das umgelegte große C (⌒ und ‿) als *C*-Schlüssel auf allen Linien und Zwischenräumen benutzt und die Oktaven durch folgende Modifikation des Schlüssels auseinander hält:



Die auf die allgemeine Einführung des *G*-Schlüssels zielenden Bestrebungen nahm H. Damme in seiner aus dem Jahre 1847 stammenden Schrift »Ein Wort über die Unzweckmäßigkeit des bisherigen Schlüsselsystems in der Musik und Vorschlag zur Abänderung desselben« wieder auf. August Wickström, der 1880 die Frage aufstellt »Lassen die musikalischen Töne sich nicht einfacher bezeichnen?«, schließt sich ihm an und erhebt in seiner Schrift »Die Vereinfachung der Tonbezeichnung«[3] den Violin-

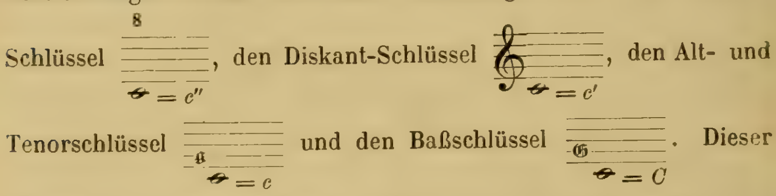
[1] Bruxelles, J. B. Katto. S. 48f.

[2] Vgl. das »Supplément au Guide Musical du 3 juin 1875. Société pour la propagation du système de notation simplifiée par la classification numérique des octaves selon la théorie du diapason. Projet de prospectus« Bruxelles, J. Sannes, 1875.

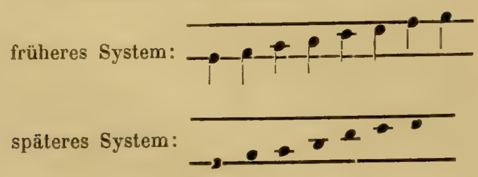
[3] Aus dem Russischen übersetzt von Alexander von Bernard. Leipzig, Belaieff, s. a.

Schlüssel zum Normalschlüssel. Die Höhenlage von Sopran und allen Diskantinstrumenten bezeichnet ein S, von Alt, Tenor und allen Alt- und Tenor-Instrumenten ein M (mezzo), das den eine Oktave tiefer liegenden Tonbereich charakterisiert, von Baß und Baß-Instrumenten ein B (eine Oktave unter M) und von Kontrabaß ein K (eine Oktave unter B). Für die Piccolo-Flöte, welche eine Oktave höher klingt als Flöte und Geige, bringt er ein O (Ottavino) in Vorschlag.

Für andere Bezeichnungen der Oktavlage setzt sich Axel Törnudd ein, der im »Säveletär« 1906 Nr. 6 im übrigen dieselbe Ansicht vertritt[1]. Er nimmt vier Varianten des *G*-Schlüssels an, deren Bezeichnungen bereits historische Bedeutung haben: Den Piccolo-



Schlüssel, den Diskant-Schlüssel, den Alt- und Tenorschlüssel und den Baßschlüssel. Dieser Gedanke der einschlüsseligen Partitur (Uniclef Score), welcher im Anfange des 19. Jahrhunderts in Spanien auftaucht[2]), zählt in England viele Anhänger. Die Mehrzahl hält am *G*-Schlüssel fest. Joseph Raimondi[3] will für den Gesang nur zwei Linien verwendet wissen, die nach seinen ersten Plänen im Abstande der ersten und vierten, später aber der ersten und fünften Linie des alten Systems gezogen werden sollen; die dazwischen liegenden Linien sind als Hilfslinien zu denken.



Mit letzterem System strebt er eine symmetrische Darstellung der Oktave zwischen zwei Notenlinien an. Der Anfangsbuchstabe der Solmisationssilbe *sol* wird als Schlüssel vorangestellt, die Generalvorzeichnung an dem Stiele der als Viertelnote aufgezeich-

---

1 Vgl. den »Bericht über den 2. Kongreß der IMG.« (Leipzig 1907) S. 55.

2 Siehe die Schrift von Moretti, »Sistema uniclave ó ensayo sobre uniformar las claves de la musica su jestandolas a una sola escala« (Madrid 1824).

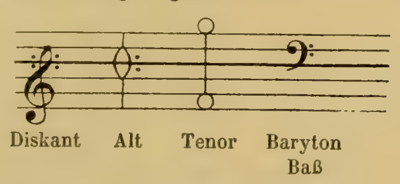
3 Im »Essai de simplification musicographique« (1843) und im »Nouveau système« (1846).

neten Tonika mit Hilfe von Strichchen nach links für ♭- und Strichchen nach rechts für Kreuz-Vorzeichnung zum Ausdruck gebracht:

S = *Des*dur   S = *H*dur.

Neuerdings sucht Thelwall[1], der ein Siebenlinien-System mit verdickter Mittellinie *c* aufgestellt hat, wieder für den *C*-Schlüssel eine Entscheidung herbeizuführen.

Aber auch die Reihe Salmon-Lambert-Lacassagne findet im 19. Jahrhundert ihre Fortsetzung in den Bestrebungen von Striby, Lauf, Bennert und Riesen. W^m^. Striby schlägt um 1850 in seinem »Système universel de notation . . . pour le chant et tous les Instruments de Musique« zwei Sechslinien-Systeme mit verstärkter vierter Linie als »ligne d'union« und dem Violinschlüssel auf der zweiten Linie für das obere System sowie dem Baßschlüssel auf der fünften Linie für das untere System vor. Als die Schlüssel der einzelnen Stimmgattungen gibt er an:



Im Grunde genommen dasselbe Prinzip wie Striby verfechtet auch Justizrat Lauf in dem bereits erwähnten Briefe an Hiller, nur daß er die Verdickung der vierten Linie und die abenteuerlichen Alt- und Tenor-Schlüssel Striby's nicht kennt, und auch die Versuche von Harlington Jones in seinem »Harlingtonian new system of musical notation«[2], von F. W. Hoeftmann in seiner »Neuen Notenschrift«[3] 1892 sowie von Paul Riesen in seiner Schrift »Revolte oder Reform? Das schlüssellose Notensystem der Zukunft«[4] fallen hiermit zusammen. Neu ist bei letzterem nur die Verstärkung der obersten Linie des oberen und der untersten Linie des unteren Systems, um das Bild des alten Fünflinien-Systems unverändert heraustreten zu lassen.

Dieselbe Tendenz des Gleichmachens beider Liniensysteme leitet auch Julius Eduard Bennert in seinen 1884 erschienenen

[1] »Note for Note Musical Notation« (London, Chappell & Co., 1897).

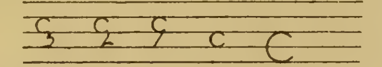
[2] London, Williams 1886.

[3] Vgl. den »Klavier-Lehrer« XV, 5 (März 1892).

[4] Dresden, Riesen und Calebow.

»Reformen der Notenschrift«, nur daß er Fünfliniensysteme verwendet und neben dem Violinschlüssel auf der zweiten und dem *F*-Schlüssel auf der fünften Linie für Tenor und Baryton, Viola, Baßklarinette, Tenorhorn, Tenortuba, Altposaune, Guitarre, Alttrompete und Flügelhorn noch als Zitherschlüssel den *F*-Schlüssel auf der zweiten Linie verwendet.

Noch einer Schlüsselreform sei schließlich gedacht, die zwar ein einheitliches Schlüsselzeichen einführt, diesem aber als Violin- und Baßschlüssel eine verschiedene Stellung im Liniensysteme gibt, der Schlüsselreform Hermann Schroeder's, die 1891 in seinem »System der neuen verbesserten und vereinfachten Tonschrift« zur Erscheinung trat. Das *c* im dritten Zwischenraum dient ihm zur Bezeichnung des *c* der ein- bis dreigestrichenen Oktave, das *c* im zweiten Zwischenraum für die kleine bis Kontra-Oktave. Die einzelnen Oktavlagen werden in folgender Weise auseinander gehalten:

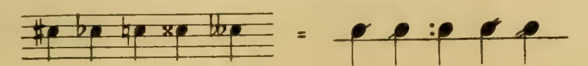


Eine große Reihe von Reformvorschlägen findet sich in der Gefolgschaft der Akzidentien. Die Anwendung der Chromatik, welche ursprünglich auf wenige Fälle beschränkt blieb und zum Teil keinen schriftlichen Ausdruck fand[1], hat im Laufe der Jahrhunderte einen bedeutenden Umfang angenommen und ist, nachdem das 16. Jahrhundert bereits eine Hochblüte derselben gesehen hat, heute zu einem derart dominierenden Faktor geworden, daß sie geradezu auflösend auf die Tonarten gewirkt hat. Statt einer Generalvorzeichnung wird von einigen Meistern bereits jeder einzelne Ton mit dem ihm zukommenden Akzidenz versehen. Durch den Überreichtum an Vorzeichnungen verliert aber das Notationsbild an Übersichtlichkeit. Die verloren gegangene Klarheit durch andere Mittel wieder herzustellen ist das Bestreben einiger Reformer. Schon die alte deutsche Orgeltabulatur[2] kannte ein Mittel, in der mensural aufgezeichneten Oberstimme ohne Versetzungszeichen die alterierten Töne zum Ausdruck zu bringen. Vom Notenkörper wurde eine cauda abwärts gezogen und durchstrichen. Eines ähnlichen Mittels bedienen sich einige Neuerer des 19. Jahrhunderts. Die vier hervorragendsten zeigen in ihren Versuchen durchaus verwandte Züge. Joseph Raymondi bezeichnet 1843 in seinem

[1] Über diese »semitonia subintellecta« vergleiche meine »Geschichte der Mensuralnotation« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904) S. 116 ff.

[2] Siehe oben S. 12.

»Essai de simplification musicographique« und 1846 in seinem »Nouveau système« den Kreuzton mit einem vom Notenkörper rechts schräg aufsteigenden, den *B*-Ton mit einem vom Notenkörper links schräg absteigenden kleinen Strich, ersetzt das Auflösungszeichen durch einen Doppelpunkt vor der Note und verdoppelt das Strichchen bei Doppelkreuz und doppelten ♭:



Nicht wesentlich anders ist der Vorschlag, welchen Bartolomeo Montanello 1844 in seinem Briefe an Giovanni Ricordi[1] »Di un modo facile ed economico per istampare la musica« erörtert. Neu ist die Durchstreichung des Strichchens zur Bezeichnung von Doppelkreuz und Doppel-♭. Wie die Notenschreiber des 15.—17. Jahrhunderts die cauda einer Note durch Kaudierung nach der entgegengesetzten Seite unwirksam machten, so Montanello ein Kreuz oder ♭ durch Verlängerung des Strichchens über den Notenkopf hinaus: .

Eine ähnliche Darstellungsweise findet sich auch bei Georg Capellen, der 1901 in seinem »Vorschlag zur Vereinfachung des Systems der Versetzungszeichen und Tonartvorzeichen«[2] erhöhte und vertiefte Töne folgendermaßen zum Ausdruck bringt:

Nur unwesentlich weicht schließlich Hermann Schroeder's[3] Darstellung alterierter Töne von der bisher gegebenen ab, läßt man die Form des Notenkörpers außer acht: *cis* *c* *ces* *cisis*.

Ist in den dargebotenen Reformen die Richtung eines hinzugefügten Striches maßgebend für Erhöhung und Erniedrigung, so zeigt bei den Vorschlägen von Hoeftmann und Hans Wagner die Lage des Notenkörpers selbst an, ob eine Erhöhung oder Erniedrigung vorliegt. Hoeftmann bringt in seiner »Neuen Notenschrift« 1892 für den Stammton die runde ( ), für den Kreuzton die langgestreckten vom Stiele aufwärtsgehenden ( ) und

[1] Milano, Giovanni Ricordi.

[2] »Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft« II, 193 ff. und 273. Siehe auch Sacher »Unsere Tonschrift« S. 53 ff.

[3] »System der neuen verbesserten und vereinfachten Tonschrift« (Berlin, 1891). Siehe auch H. Wagner's »Musikstenographie für Handschrift und Notendruck« (Wien 1892) S. 7 ff.

für den *B*-Ton die langgestreckten vom Stiele abwärtsgehenden Notenformen (𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) in Vorschlag. Bei Hans Wagner in seiner »Vereinfachten Musiknotenschrift« weist der nach rechts aufwärtsgerichtete Notenkopf auf Kreuztöne, *C*dur- und Kreuztonarten, der nach rechts abwärts geneigte Notenkopf auf *B*-Töne und *B*-Tonarten. Bei Doppelkreuz verstärket er den oberen, bei Doppel-♭ den unteren Rand solcher auf- und abwärtsgerichteter weißer Notenköpfe. In ähnlicher Weise bezeichnet August Unbereit den Kopf einer erhöhten Note, aber nicht ganz folgerichtig den einer vertieften Note mit. Durchaus logisch schlägt der über seine Reform in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik«[1] referierende Heinrich Bohl als die entsprechenden Formen und vor.

Auf die Akzidentien selbst greift der Vorschlag von Graaff[2] zurück. Die Zeichen für Erhöhungen und Vertiefungen läßt er an die Stelle der Noten treten. Ausgang nimmt er bei den Erhöhungen von dem Doppelkreuz, das durch Halbierung das Zeichen der einfachen Erhöhung hergibt. Für Viertel, Halbe und Ganze gelten folgende verschiedene Notenformen:



Weniger glücklich ist seine Bezeichnung der einfachen und doppelten Erniedrigung, da hier das altgewohnte Bild des ♭ kaum gewahrt wird[3]:



Ein anderes Mittel zur Darstellung chromatischer Töne ist der Wechsel der Farbe. Mattheson teilt in seiner »kleinen Generalbaßschule[4]«, die 1734 in Hamburg erschien, die chromatische Tonschrift eines Doctoris medicinae mit; die 12 verschiedenen Stufen der Oktave sind abwechselnd mit voller und leerer Note derart in ein System von vier Linien eingetragen worden, daß einerseits die Note frei schwebt, andererseits aber die Linie erst von unten und dann von oben berührt. So genügt das Vierliniensystem für die Aufnahme des Tonmaterials zweier Oktaven in chromatischer Folge.

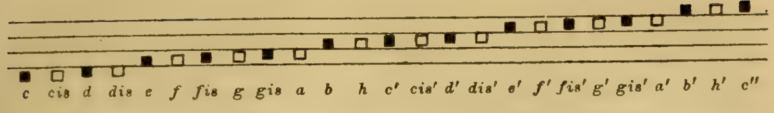
---

1 Jahrgang XVI Nr. 1.

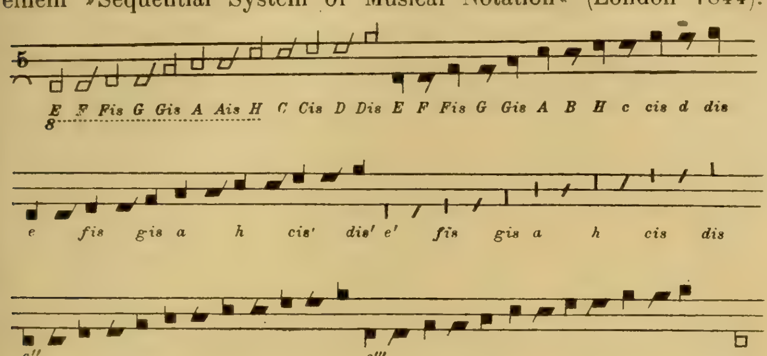
2 Einzeichen-Tonschrift. Köln, Gonski 1913.

3 Man hätte mindestens vermutet

4 S. 122 ff. Unterste Klasse 7de Aufgabe.

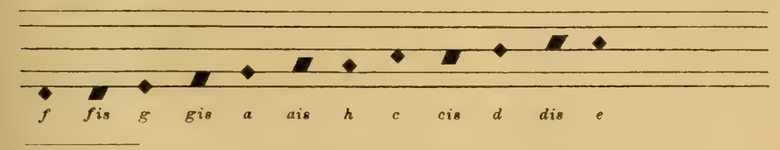


Auf verwandten Bahnen bewegt sich Arthur Wallbridge in einem »Sequential System of Musical Notation« (London 1844).



Die Tonreihe ist hier in *E*dur (5. Halbton der *C*-Reihe mit dem Zeichen von Dur ⌒) notiert, wird aber ebenso in jeder andern Tonart aufgezeichnet, die nur am Anfange nach der Stellung der Tonika in der Halbtonreihe von *C* aus mit den Zeichen von Dur ⌒ unter oder Moll ◡ über der Zahl anzugeben ist. Die Unterscheidung der Oktavlagen durch die Form und Streichung des Notenkörpers ist aus der Aufstellung klar ersichtlich.

Auch die von Perbandt'sche Notenschrift[1] zeigt einige Berührungspunkte. Sein Liniensystem gliedert sich eigentlich nur in zwei Linien und eine. Die größeren Linienabstände charakterisieren den diatonischen Halbton. Die Verteilung der Noten auf das Liniensystem und die Anwendung gegensätzlicher Formen zur Bezeichnung der Kreuztöne entbehrt der Logik[2]:

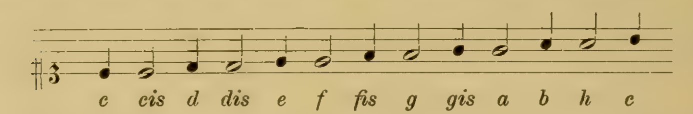


[1] Zu vergleichen ist der Prospekt von 1912.

[2] Als Notenwerte gelangen zur Anwendung ▱ ◇ für die Ganze, für die Halbe, für die Viertelnote, für die Achtelnote usw. Die entsprechenden Pausen sind usw.

Das von Mattheson mitgeteilte Prinzip der Notenstellung werden wir später bei Sacher, Weigand, Engelke und in der Wiener Notenschrift weiter ausgebildet sehen. Der Wechsel von voller und leerer Note zur Bezeichnung von Stammton und abgeleitetem Ton oder allgemein zweier auf einander folgender Halbtöne ist öfter anzutreffen. Ernst von Heeringen[1] setzt in seinem »Neuen System« 1851 einer jeden weißen Taste eine weiße Note und einer schwarzen Taste eine schwarze Note gleich. In ähnlicher Weise bezeichnet auch Hans Wagner in seiner »Musikstenographie für Handschrift und Notendruck« jede Obertaste mit einem vollen und jede Untertaste mit einem leeren Notenkopf[2]). Nicht andere Wege geht Ernst Weigand in seinem »Anschauungssystem« 1888.

Johannes Rohleder, ein Prediger zu Friedland in Pommern, der auf Grund der zwölfstufigen Leiter eine chromatische Klaviatur mit abwechselnden weißen und schwarzen Tasten konstruierte, gibt 1792 in seiner »Chromatischen Notenschrift für chromatische Klaviatur« in Parallele zur Farbe der Taste je zwei aufeinanderfolgende Töne als schwarze und weiße Note gleicher Stufe wieder:



Dasselbe Prinzip vertritt auch Charles Lemme in seiner »Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique« (Paris, Firmin Didot, 1829)[3]. Ihnen anzureihen sind Gambale mit seiner »Riforma musicale[4]« (Mailand 1840), der ein Dreiliniensystem für den Gesang und ein Sechsliniensystem für die Instrumentalmusik aufstellt, Giuseppe Borio mit seiner Schrift »Sulla opportunità di una nuova segnatura musicale« (Milano 1842), Sac. Bartolomeo Grassi-

---

[1] In seiner Tonschrift liegt der Prinzessin von Preußen »Marsch über einen spanischen Nationaltanz« (Kgl. Preuß. Armeemarsch Nr. 102) vor.
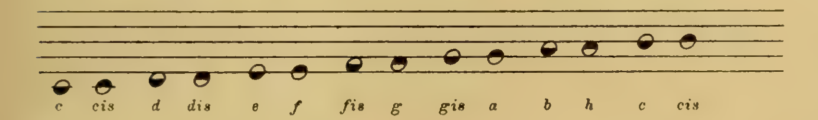
[2] Vgl. auch H. Wagner's Schrift »Die bisherige und die vereinfachte Musiknotenschrift« (Wien) und den Artikel L. Wuthmann »Eine neue Notenschrift« in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« VIII, 138.

[3] Siehe die Kritik in Fétis' »Revue musicale« V (1829) S. 49 ff.

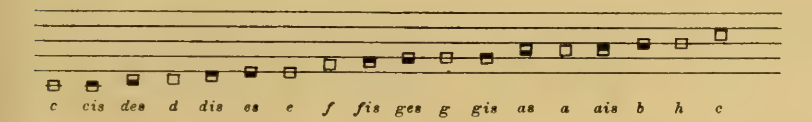
[4] Der genaue Titel ist: »La riforma musicale risguardante un nuovo stabilimento di segni e di regole per apprendere la musica« (Milano 1840). Eine deutsche Übersetzung von dem Weimarer Chordirektor F. A. Häser erschien 1841 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Gambale's System wurde widerlegt im »Messagiere Torinese« 1841 durch Luigi Rossi, Vitali und N. E. Cattaneo. Vgl. auch »Allgem. Mus. Zeitung« 1841 Nr. 5 und 13, 1843 S. 273 und Luigi Malvezzi im »Cosmorama pittorico«.

Landi mit seiner »Descrizione della nuova tastiera cromatica ed esposizione del nuovo sistema di scrittura musicale« (Rom 1880), R. M. Mayrhofer mit seinem »Clavierschlüssel« (Wien 1896) und Paul Riesen[1] mit seinem »schlüssellosen Notensystem der Zukunft« (Dresden 1902, 2. Auflage).

Neben der Ganzschwärzung ist aber auch die Halbschwärzung als Ausdrucksmittel der Chromatik in Vorschlag gebracht worden. K. M. Bäßler läßt in seinem zwölfstufigen »Non plus ultra-Notensystem«[2] je zwei Noten gleicher Stufe folgen, deren erste die untere Hälfte und deren zweite die obere Hälfte des Notenkörpers gefüllt erhält:



Ähnliche Wege geht Ernst Weigand in seiner »vermittelnden neuen Tonschrift«, die dem Unterschiede von Kreuz- und *B*-Tönen gerecht zu werden sucht. Leere weiße Noten bezeichnen die Stammtöne, in der oberen Hälfte geschwärzte die Kreuztöne und in der unteren Hälfte geschwärzte die *B*-Töne:
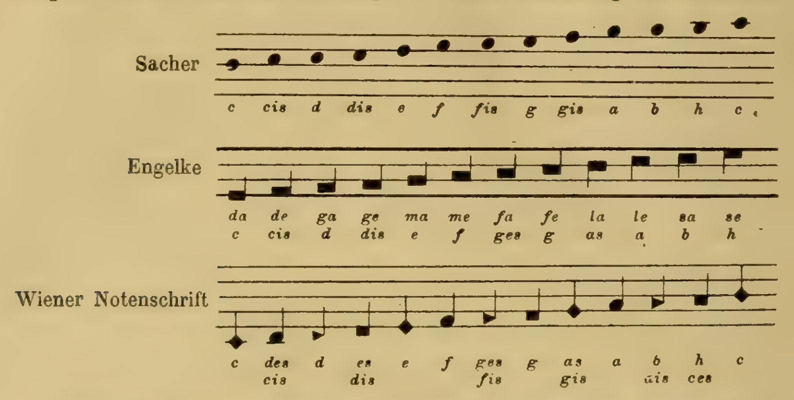


Einige der Reformer sehen wir bereits das überkommene Notensystem durchbrechen, indem sie an die Stelle des siebenstufigen ein sechsstufiges, in 12 Halbstufen zerfallendes setzen. Teilten bei ihnen aber mehrere Noten denselben Platz im System, so suchten andere Reformer für jeden Ton eine eigene Stelle zu gewinnen. Sacher in seinem »Entwurf einer Vereinfachung der Tonschrift« vom Jahre 1889, Leopold Engelke in seinem »neuen System der Musikschrift« 1893[3] und die Wiener Notenschrift verfolgen jenes Prinzip weiter, welches uns bereits bei Mattheson begegnet

[1] Er benutzt ein System von sieben Linien, deren Mittel- und Außenlinien verstärkt sind. Jede verdickte Linie ist der Ort für den Ton *c*.

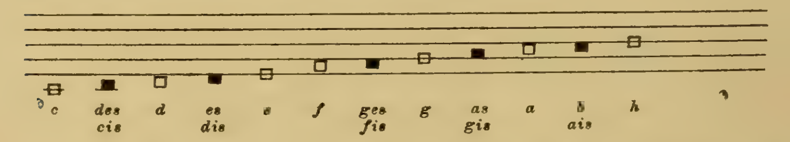
[2] Zwickau (Sachsen), Verlag des Herausgebers, 1903.

[3] In seiner Schrift »Die Wurzeln des musikalischen Ausdrucks« (Oppenheim a. Rh. 1887) gibt er bei Niederschrift der Beispiele von den alterierten Noten nur die schwarzen Hälften an, so daß diese als schmale Rechtecke in die Erscheinung treten.

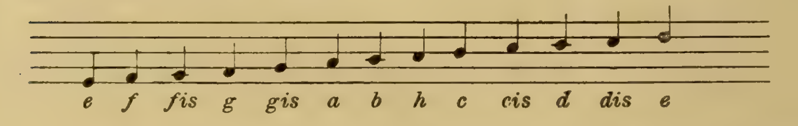
ist. Bei jeder Linie nehmen sie eine Berührung durch den Notenkörper von unten, eine Deckung und eine Berührung von oben an.



Ernst Weigand[1] weicht in seiner Normalschrift insofern von den Vorhergenannten ab, als er an der Stellung der diatonischen Töne im herkömmlichen Liniensystem festhält:



Auch Hugo Riemann's 1882 herausgestellter Versuch[2], die chromatische Leiter zur Darstellung zu bringen, unterscheidet sich im Grunde genommen nicht von jenen Versuchen Sacher's, Engelke's und anderer, die nach ihm kamen, nur daß er der im Zwischenraum schwebenden Note zur genaueren Unterscheidung ein Strichlein, eine Hilfslinie hinzufügt.

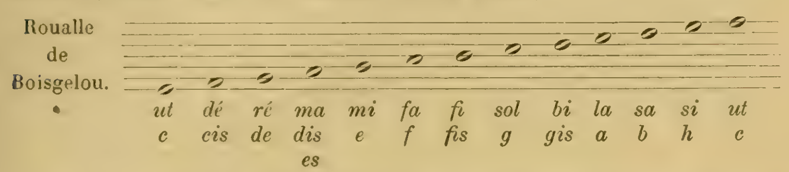


Das überkommene guidonische Liniensystem mit seinem Wechsel von Linie und Zwischenraum für die Reihe der diatonischen Töne war gerade für manchen Musiker ein Stein des Anstoßes, weil das

[1] »Anschauungssystem für Klanghöhe und Klangdauer« (Mainz, Kern, 1888). — »Die Unhaltbarkeit der bisherigen Tonschrift und Theorie«. (Frankfurt a. M. 1891.)

[2] Vgl. seinen Artikel »Die zwölfstufige Notenschrift« im »Musikalischen Wochenblatt« Jahrgang XIII Nr. 52 (Leipzig, den 21. Dezember 1882).

Intervall, welches seiner Natur nach die größte Symmetrie aufweist, die Oktave, innerhalb dieses Liniensystems durchaus keine volle Entsprechung im Notenbild findet. Diesem Übelstande helfen die bereits erwähnten Reformvorschläge Mattheson's, Rohleder's, Gambale's, Borio's, Engelke's, Riesen's und anderer ab. Drei Linien umfassen bei ihnen eine volle Oktave und genügen daher auch einzelnen von ihnen als Liniensystem. Das Oktavintervall, welches auf der Linie beginnt, hört auch auf der Linie auf. Andere, welche sich des Gegensatzes der Farbe entschlagen, gebrauchen für die nach altem Vorbilde von Linie zu Zwischenraum fortschreitenden Stufen der eine Oktave umfassenden chromatischen Leiter ein Sechs- bezw. Siebenliniensystem. Die Reihe eröffnen Roualle de Boisgelou (1764)[1] und der General Blein (1828)[2]:



In der gleichen Weise schreiten aber auch vorwärts Amadeus Autodidactos in seinen »Aphorismen über Musik« (Leipzig 1847)[3], Karl Bernhard Schumann in seinen »Vorschlägen zu einer Reform auf dem Gebiete der Musik durch Einführung eines einfachen und naturgemäßen Tastatur- und Notensystems« (Berlin 1859)[4], H. J. Vincent in seiner Schrift »Einheit der Tonwelt«
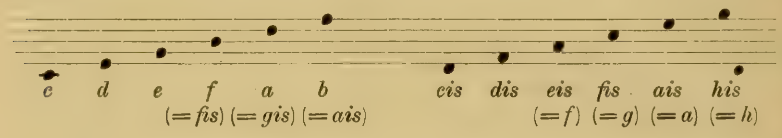
[1] Vgl. J. J. Rousseau, »Dictionnaire de Musique« 1782 S. 153 und Raymondi, »Examen critique des notations musicales« (Paris 1856) S. 27 und 34.

[2] Raymondi, a. a. O., S. 27, 34 und Tafel. Siehe auch den Brief Blein's an Fétis vom 23. Dezember 1828 in dessen »Revue musicale« IV (1829) S. 537 ff. In ihm macht er Front gegen die chromatische Klaviatur Gauvin's (vgl. Revue musicale IV, 489 ff.), die aus lauter gleichen Tasten besteht. Er selbst läßt wie Rohleder weiße und schwarze Tasten regelmäßig abwechseln. Es ergeben sich damit zwei hintereinander liegende, um einen Halbton verschiedene Ganztonreihen wie später bei Wallbridge, Vincent und Janko. Mit allen genannten chromatischen Klaviaturen scheint jene ältere vom Mathematiker Conrad Haenfling aus dem Jahre 1708 (vgl. Miscellanea Berolinensia 1710 und Mattheson »Critica musica« I, 51 f.) die Grundlagen gemein zu haben. Sicher ist ihnen die Klaviatur des Herrn F. A. aus Richmond voranzustellen, über welche Mattheson im »Musikalischen Patrioten« (Hamburg 1728) 29. und 30. Betrachtung S. 233 ff. berichtet.

[3] S. 56 ff. Notenschrift. Er zieht auch ein Vierteltonsystem mit zwei durch eine dicke Mittellinie getrennten Fünfliniensystemen in Frage.

[4] 2. Auflage 1861. Vgl. auch »Allgem. Lehrerzeitung« (red. von Berthold) 1859 Nr. 42 und 1860 Nr. 43, »Euterpe« 1860 Nr. 10, »Echo« 1875 Nr. 26 und »Wochenblatt« 1875 Nr. 42.

(München 1874), G. Decher in seiner »Tonschrift für das gleichstufige Tonsystem in ihrer Anwendung für die chromatische Klaviatur« (1877), Kalo Morven in seiner »Notation Morven« (Paris Oktober 1886), Thelwall 1897 in seinem »Note-for-Note-System«[1], Anna Claud Saar aus Nizza in ihrer »neuen Notierungsmethode ohne Vorzeichen«[2], Hans Krenn in seinem Aufsatz »Siebenton- oder Zwölftonschrift«[3] und Karl Laker in seiner »Vereinfachung der Notenschrift« (Graz 1910). Zu den Systemen der einzelnen seien noch ein paar Bemerkungen hinzugefügt. K. B. Schumann denkt sich die Leiter aus sechs untergeteilten Ganztonstufen bestehend, merzt infolgedessen den siebenten Tonnamen *g* aus und bezieht die Stammbezeichnungen auf die auf den Linien anzutreffenden Ganztonstufen, während die Zwischenräume die abgeleiteten Halbtonstufen tragen:



G. Decher nimmt in seinem »Rationellen Lehrgebäude der Tonkunst« (München 1870) für die Mittellinie den Ton *a* an und ersetzt sie durch einen kurzen Strich. Die Oktavlagen werden durch die römischen Zahlen von I—VIII bezeichnet. Seine Tonschrift ist unter der Mitarbeit von M. E. Sachs entstanden.

Morven und Laker verwenden ein Sechsliniensystem. Ersterer verstärkt die Außenlinien, um benachbarte Systeme, die übrigens auch durch einen unbedeutend größeren Zwischenraum getrennt sind, klar von einander unterscheiden und die Tonbedeutung mühelos ablesen zu können. Jede untere Grenzlinie bedeutet *c*, jeder mittlere Zwischenraum *f*. Laker's System ist dadurch interessant, daß er über eine Oktave hinausgehende Töne transponiert innerhalb desselben Liniensystems aufzuzeichnen vermag. Mittel hierzu

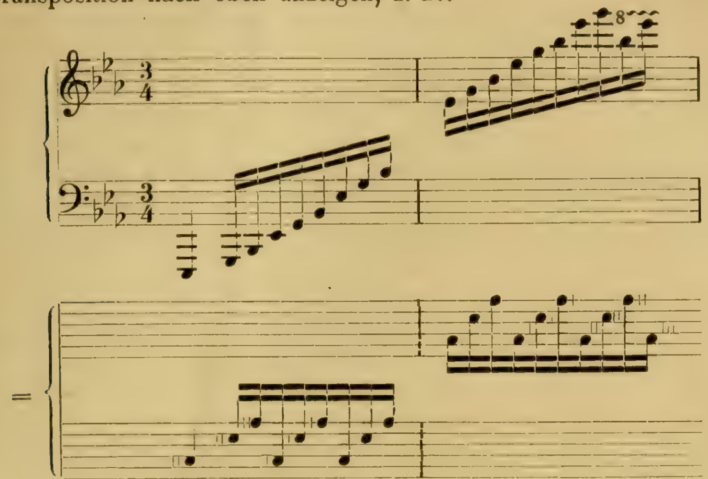
---

[1] Thelwall verwendet ein Siebenliniensystem mit verstärkter Mittellinie als Sitz von *C*. Die Oktavlage wird durch die mit Kreisen umzogenen Ziffern 0—8 zum Ausdruck gebracht, im übrigen aber an der alten Notation festgehalten. Das Werk erschien bei Chappell & Co. in London; in diesem System gedruckte Kompositionen kamen bei Houghton & Co. in London heraus. Siehe seine Lehre auch im »Musical Courier« January 14th 1897 und May 26th 1898.

[2] Siehe das »Wiener Fremdenblatt« 1898. A. C. Saar gebraucht ein Siebenliniensystem.

[3] »Neue Musikalische Presse« XIV, 10. Er verdickt die erste von je drei Linien. Die tiefste seiner sieben Hauptlinien, zu denen noch oben und unten je drei Hilfslinien treten können, ist Sitz des Tones *a*.

sind ihm Striche durch ein Spatium, die links von der Note die Transposition um je eine Oktave nach unten, rechts die entsprechende Transposition nach oben anzeigen, z. B.:



Auf der temperierten Stimmung, die die Oktave in zwölf gleiche Halbtöne zerlegt, baut sich der ähnliche Reformversuch von Meta Römer-Neubner in ihrer Schrift »Quadratnoten«[1] auf. Sie operiert de facto mit einem Sechsliniensystem, bei dem die erste Linie als *cis*-Linie rot ausgezogen und die vierte Linie als Ort für *g* verstärkt ist. Je nach dem Umfang der Kompositionen werden mehr oder weniger Systeme fortlaufend aneinandergefügt. Die einzelnen Oktaven werden durch die Buchstaben *A*—*H*, die eingestrichene Oktave in Vertretung des Buchstabens *D* mit der roten Note *c'* ausgezeichnet. Die ganzen Systeme sind von einem Netz von Quadraten von der Breite des Zwischenraums überspannt. Alle Noten gewinnen die Form von Quadraten, Vielfachen oder Teilen desselben und stellen sich in der Komposition als ein fortlaufendes Band dar. Jedes Quadrat im Notenzeichen entspricht dem Werte einer Achtelnote. Vielfache oder Teile ziehen den entsprechenden Wert auf sich. Lücken im Bande sind ihrer Größe entsprechend als Pausen zu deuten. Kleine Einschnitte trennen zwei gleiche aufeinanderfolgende Noten. Eine geringere Zahl von Zeichen ist in diesem Versuche ohne Frage verwendet, eine größere Anschaulichkeit für den Anfang auch erreicht, die Übersichtlichkeit des Notenbildes aber stark beeinträchtigt.

[1] Kronstadt (Ungarn), Wilh. Hiemesch, (1902).

Sahen wir bisher als Höchstzahl sieben Linien in Gebrauch, so führt Dr. Karl Chr. Fr. Krause, der in seiner chromatischen Tonschrift[1] nur die Verwendung der Zwischenräume kennt, 13 Linien zur Fixierung einer Oktave und 37—49 Linien zur Aufzeichnung von drei bis vier Oktaven ein.

Diejenigen Systeme, welche den Gegensatz von schwarzen und weißen Noten zur Darstellung der Chromatik heranzogen, mußten notgedrungen zu andern Mitteln des rhythmischen Ausdrucks greifen. So gebraucht Gambale das rhythmische System J. J. Rousseau's[2], Grassi-Landi die Figuren [Notenfiguren] für die Werte [Notenwerte] und Weigand [Notenfiguren] für [Notenwerte]. Bei Decher hat jede gestrichene Note [Note] die Dauer eines Taktschlages; jedes Kreuz hinter der Note verlängert ihren Wert um je einen Taktschlag. Stellt man diesen also einer Viertelnote gleich, so gilt [Note] + + + = [ganze Note]. Die Pause zeichnet er als leeren Notenkopf auf, die Darstellung ihrer Dauer entspricht der des Notenwertes.

Von den Reformen, welche zur Darstellung der Chromatik mit dem Gegensatz der Farben operierten, war der Weg nicht weit zu andern Vorschlägen, die das Abbild der Klaviertastatur benutzen und den weißen Tasten die weißen Zwischenräume, den schwarzen Tasten die schwarzen Linien entsprechen lassen. Dieser an und für sich glückliche Gedanke, durch welchen die Linien abwechselnd zu je zwei oder drei gruppiert werden, tritt uns zum ersten Male bei Michel Eisenmenger in seinem »Traité sur l'art graphique et la mécanique appliqués à la musique« (Paris 1838)[3]

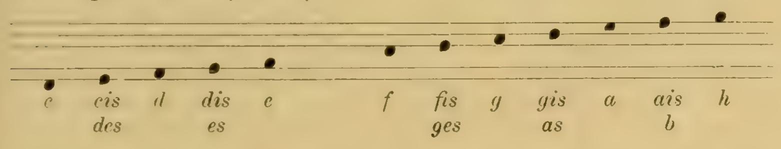
---

[1] Vgl. in der »Allgemeinen Musikzeitung« (Leipzig) 1811 Nr. 30 seine »Verbesserte Tonschriftsprache«. Eine Kritik erfuhr diese durch Wilke in seinem Aufsatze »Bedenken über die von Herrn Prof. Krause neuerfundene Tonschrift« in der »Allgem. Musikalischen Zeitung« 1812 Nr. 8—9. Er betont die Unübersichtlichkeit durch die Fülle der Linien, die große Möglichkeit des Irrtums, die Schreibschwierigkeit und die Unmöglichkeit der Anwendung des Prinzips auf die Partitur, da diese gegen 800 Linien umfassen dürfte und bei richtigem für das Auge passenden Linienabstand die Größe einer Stubentür einnehmen würde.

[2] Siehe unten S. 446.

[3] Vgl. S. 84 und 93 ff. Die Oktavlagen werden mit Hilfe der Buchstaben $A-G$ unterschieden. Die erste von je zwei zusammenliegenden Linien wird der Übersichtlichkeit wegen verstärkt.

entgegen und wiederholt sich bei Friedrich von Drieberg in seinem »Vorschlag zu einer Vereinfachung unseres Notensystems« (Allgem. Musik. Zeitung 1842 Nr. 46), bei Juan Nepomuceno Adorno in seiner »Mélographie« (Paris 1855), bei Cesare Paganini aus Mantua in seiner »Teoria musicale vera normale« aus dem Jahre 1865, bei Johannes Baumann in seiner »Musikalischen Stenographie«[1] 1875, bei Melchior Balbi in seinem »Nuovo sistema armonico fondato sulla divisione dell'ottava in dodici semitoni equali« (Padova 1877), bei Gustav Neuhaus in seinem im Anfang der achtziger Jahre erfundenen natürlichen Notensystem (veröffentlicht 1906), bei Bonnard in seiner »Notation musicale à l'aide de traits sur le clavier« (Paris 1885), bei Levi Orser in seiner Schrift »The natural method of writing music« (Boston 1893), bei Paul von Janko in dem Hans Schmitt[2] mündlich mitgeteilten Reformversuch, bei E. Walter in seinem »Notenliniensystem« (Warmbrunn i. Schl. 1896), bei Willy Neumann (Rostock) in seinem Klavier-Lehrmittel »Rapid«, bei Mitcherd[3] in seinem »Easy system of Music. Music revolutionised. No flats or sharps« und bei Ferruccio Busoni[4] in seinem »Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift praktisch erprobt an Joh. Seb. Bachs Chromatischer Phantasie in *D* moll« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909).



Da Orser und Busoni auch in der Note die Farbe der Taste festhalten, also auf Obertasten fallende Töne schwarz darstellen, so müssen sie wie Grassi-Landi, Weigand und andere einige Änderungen an der rhythmischen Darstellung vornehmen. Levi Orser ist ziemlich ungeschickt in der Bezeichnung der Werte. Er kennt sowohl eine Messung, die durch die Größe des Notenkörpers sichtbar gemacht wird, als auch eine solche, die mit cauda und Fahnen als Zeichen der Mensur operiert:

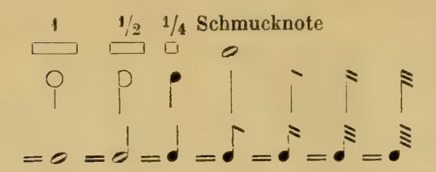
---

[1] Vgl. »Harmonie« Jahrgang 1875 Nr. 22.

[2] Vgl. Hans Schmitt, »Eine neue Notenschrift« (Brünn 1892) S. 12.

[3] Bei Mitcherd ist der verbreiterte Zwischenraum für *e—f* und *h—c* durch eine punktierte Linie geteilt.

[4] Die Aufzählung der Reihe von Eisenmenger bis Busoni zeigt, wie hinfällig der Prioritätsstreit zwischen Neuhaus und Busoni über die Erfindung dieses Klavier-Notensystems ist.



Enger an die Überlieferung hält sich **Busoni**, dessen rhythmische Bezeichnungsweise sich mit der Methode Grassi-Landi's und Weigand's berührt:

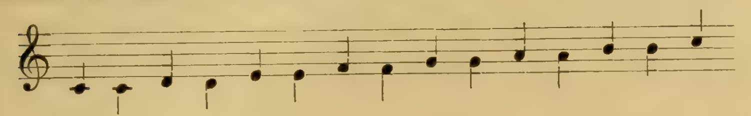
Des Schlüssels entschlägt er sich ganz. Die Oktavlage bestimmt er durch B (Bassus) = große Oktave, T (Tenor) = kleine Oktave, A (Altus) = eingestrichene und S (Sopranus) = zweigestrichene Oktave. Jede dieser Oktaven erhält ein Fünfliniensystem.

Um im Liniensystem ein vollständiges Abbild der Klaviatur zu gewinnen, stellt es **Adorno** in seinem »Système mélographique rélatif« vertikal auf. Die alten Notenformen behält er bei; der Versetzungszeichen bedarf er im allgemeinen nicht, da jeder chromatische Ton seinen Platz im Liniensystem hat. Bei der Generalvorzeichnung und bei gelegentlicher Erhöhung und Vertiefung dient ihm > zur Angabe des Kreuz- und < zur Angabe des B-Tones. Den Dur-Charakter bezeichnet Ċ, den Moll-Charakter C̣. Die Tonika der Leiter wird bestimmt durch die Linie oder den Zwischenraum, in welchem sich die Zeichen Ċ und C̣ mit darunter gesetztem Kreuz- oder B-Zeichen finden. Aufeinander folgende Töne sind vertikal, gleichzeitig erklingende horizontal zu lesen. Sein »Système mélographique absolu« entschlägt sich auch der alten Notenformen und trägt an deren Stelle Buchstaben zur Bezeichnung der Notenwerte ein: *A* = 𝅝, *B* = 𝅗𝅥, D = 𝅘𝅥, *E* = 𝅘𝅥𝅮, *F* = 𝅘𝅥𝅯, *G* = 𝅘𝅥𝅰, *H* = 𝅘𝅥𝅱. Als Pausen wendet er die entsprechenden kleinen Buchstaben an: *a* = 𝄻, *b* = 𝄼, *d* = 𝄽, *e* = 𝄾, *f* = 𝄿,
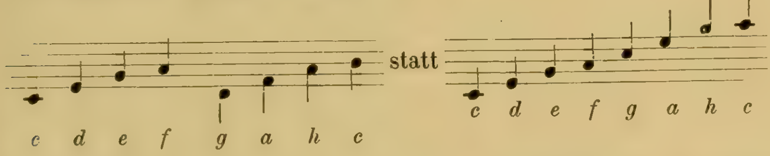
[1] Die Zeichen > und < sollen zugleich darauf hinweisen, »que le dièse se trouve un peu plus haut et le *bé* mol un peu plus bas qu'un demiton« (Adorno, S. 18).

g = ⁝, *h* = ⁝. Die großen Buchstaben in kleinen Typen zeigen Vorschlagsnoten an.

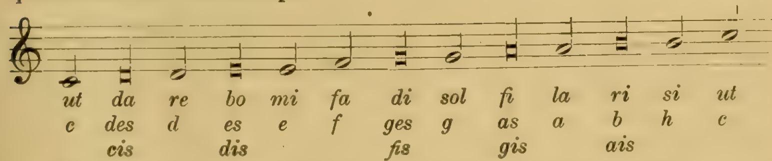
Zu den bisher angegebenen neueren Mitteln der Darstellung der Chromatik seien noch einige wenige hinzugefügt. Der Wiener Musiklehrer H. J. Vincent benutzte den nach unten gezogenen Notenstiel wie die deutschen Organisten des 15./16. Jahrhunderts einmal als Ausdrucksmittel der Alteration:



Andererseits empfahl er aber in seiner Schrift »Der Doppelstiel im Fünfliniensystem oder die vereinfachte Siebenlinien-Tonschrift G. Decher's«, den Stiel in dem Sinne einzuführen, daß mit ihm eine Erhöhung um sechs Halbtöne verbunden wäre, wodurch die Zahl der zu schreibenden Skalen von 12 auf 6 herabgesetzt und Hilfslinien gespart würden:



Durch die Veränderung der Form des Notenkörpers will 1830 ein »Ignorant qui frissonne au seul nom de *Bé*mol«[1], ein Anonymus, unter dem sich H. B. Aigre verbirgt, die Vorzeichen vermieden wissen. Den diatonischen Tönen gibt er einen runden, den chromatischen, die er offenbar alle als *B*-Töne auffaßt, einen quadratischen Notenkörper.



Bäßler wendet in seinem »regulären Fünfliniensystem« kleine Dreiecke zur Bezeichnung chromatischer Töne an. Ähnlich braucht Levi Orser ◁ für Kreuz und ▷ für *B*-Töne, benutzt diese Figuren

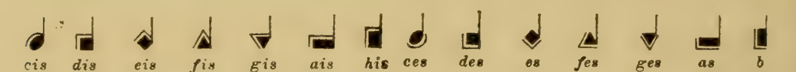
[1] Seine 1830 bei Ladvocat in Paris erschienene Schrift führt den Titel »Réforme à faire dans la manière d'écrire la musique au moyen de laquelle les commençans n'éprouveront plus de difficultés, soit dans la lecture, soit même dans l'exécution«.

aber nur als Beizeichen vor und hinter der Note. Auch Wilke, der in der »Allgemeinen Musikzeitung« vom Jahre 1812 Nr. 8/9 die Notation des Philosophen Prof. Dr. K. Chr. Fr. Krause kritisiert, möchte, um die vielen Linien zu vermeiden, für die alterierten Töne lieber einen viereckigen Körper und zwar einen auf die Spitze gestellten für die Kreuztöne und einen liegenden für die *B*-Töne angewendet wissen.

Zu wieder andern Mitteln greift die »Lettern-Notation« der Edition de Heinrich. Sie fügt den für jeden der sieben Stammtöne der Oktave eingeführten verschiedenen der Wiener Notenschrift ähnlichen Notenköpfen



bei Erhöhung eine obere Linieneinsäumung, bei Erniedrigung eine untere Linieneinsäumung hinzu:



Einen ähnlichen Vorschlag macht 1892 auch Ludwig Latte in seinem neuen Notensystem. Bei ganzen und halben Noten als Kreuztönen verdoppelt er im Notenkopf den oberen, als *B*-Tönen den unteren Rand. Die Notenkörper von Viertelnoten und kleineren Werten werden als Kreuztöne mit unterer, als *B*-Töne mit oberer weißer Hälfte dargestellt.

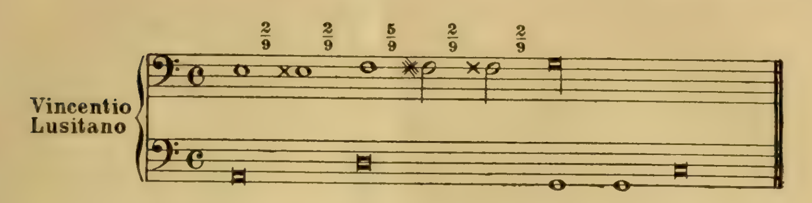
Daß in der Zeit der Chromatik und Enharmonik auch Mittel zur Unterscheidung kleinerer Intervalle als der Halbton aufgestellt werden, hat nichts Wunderbares. Schuf sich doch auch das ausgehende 16. Jahrhundert, um dem in Anlehnung an die Antike wieder eingeführten chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht gerecht zu werden, neue Ausdrucksmittel. Erinnert sei nur an den »Fior angelico« des Angelo da Picitono (Ven. 1547) und an die »Introduttione facilissima« des Vincentio Lusitano (Ven. 1558), in denen im Einklange mit der Lehre von der Neunteilung des Ganztons sich soviele Striche im Erhöhungszeichen kreuzen, um wieviele commata (= Neuntel) der betreffende Ton erhöht werden soll:

× = diesis (2 commata)

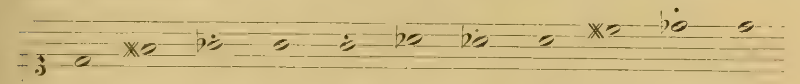
⋇ = semitono minore (4 commata)

✳ = semitono maggiore (5 commata)

✺ = tono (9 commata).



Nicola Vicentino führt zur Bezeichnung der Erhöhung um eine kleine enharmonische Diesis ($^1/_5$ Ganzton) den Punkt über der Note ein und bezeichnet die Erhöhung um einen kleinen Halbton ($^2/_5$ Ganzton) mit ⋇ vor demselben Stammtone, um einen großen Halbton ($^3/_5$ Ganzton) mit ♭ vor dem nächst höheren Stammtone. Sein dritter enharmonischer modus findet z. B. folgenden schriftlichen Ausdruck:



Gandolfo Sigonio wendet sich an seinen in Bottrigari's »Melone« abgedruckten »Discorsi« gegen die Verwendung des Punktes für die kleine enharmonische Diesis und schlägt dafür = oder + im Werte von zwei commata vor.

Mit ähnlichen Problemen beschäftigt sich auch die neuere Zeit. Behrens-Senegalden empfiehlt in seiner Schrift über »Die Vierteltöne in der Musik« (Berlin 1892) als Zeichen der Erniedrigung um einen Viertelton ein +, als Zeichen der Erhöhung um das gleiche Intervall ein *s* vor der betreffenden Note[1].

Carl Schultz in seiner »Notenschrift des reinen Klanges« benutzt die Stellung der Kauda zum Notenkörper, um feinen Stimmungsunterschieden zum Ausdruck zu verhelfen. »Die Stellung des Notenkopfes rechts vom Strich bezeichnet, daß die Note dieselbe Höhe wie auf dem Klavier etc. (gleichschw. Temperatur) haben soll; die Mittelstellung des Notenkopfes bedeutet, daß der Ton um annähernd den sechsten Teil einer halben Tonstufe, die Linksstellung dagegen, daß derselbe um den sechsten Teil einer ganzen Tonstufe tiefer klingen muß als auf dem Klavier«[2].

Richard H. Stein, der mit seinen »Zwei Konzertstücken für

---

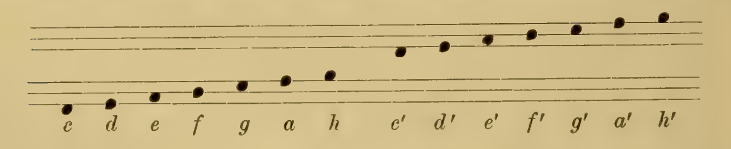
[1] Im Namen hielt er die Stammbezeichnung fest, bei den erhöhten Tonstufen führte er ein Cus, Dus, Eus, Fus, Gus, Aus, Hus, bei den erniedrigten Cos, Dos, Eos, Fos, Gos, Aos, Hos.

[2] Siehe seine bei Friedrich Luckhardt in Berlin erschienenen Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 4 und 5 sowie sein Werk »Wohlklang« Berlin, Bibl. Bureau, 1894.

Violoncello und Klavier« op. 26[1] eine Bewegung für die Vierteltonverwendung herbeizuführen sich ernstlich bemühte, schlägt als Zeichen für die Vierteltonerhöhung 𝄲, für die Erhöhung um zwei Vierteltöne ♯, für Dreivierteltonerhöhung 𝄰 und für Viervierteltonerhöhung × vor. Für die entsprechende Erniedrigung gebraucht er die Zeichen 𝄳, ♭, 𝄳𝄳, ♭♭. Der Auflösung dient das gebräuchliche Zeichen ♮, hinter welchem diejenige Erhöhung oder Erniedrigung notiert wird, die noch bestehen bleibt. Von Instrumenten, welche er für Vierteltonverwendung geeignet hält, nennt er in erster Linie die Streichinstrumente, ganz besonders das Violoncell, dann Posaune und eventuell die Oboe.

Aus Stein's Nachwort S. 11 ist zu entnehmen, daß auch der Kasseler Kgl. Musikdirektor Lorenz Spengler Vierteltöne praktisch verwertet und mit Hilfe von Plus- und Minuszeichen in der Schrift zur Darstellung gebracht hat.

Sahen wir im Hinblick auf die Chromatik Änderungen am alten Liniensystem vornehmen, so modelten auch Diatoniker an demselben herum, um eine symmetrische Darstellung der Oktave zu gewinnen. Wie gegen Ende des 18. Jahrhunderts Karl Gottlieb Horstig[2] zuerst erkannte, genügte ein Dreiliniensystem vollkommen, um die sieben diatonischen Töne einer Oktave zur Darstellung zu bringen.



Auf französischem Boden begegnet der gleiche Gedanke 1832 bei Treuille de Beaulieu in seinem Aufsatze »Résumé d'un nouveau mode d'écriture musicale« (»Revue Musicale« de Fétis[3] tome XII, 281). Ihm folgten um 1850 Charles Fourrier und Perrot. Andere Theoretiker schlossen sich an. Genannt seien Valentin Arno mit seinem »Nuovo Systema di tastiera e musicografia« (Torino, 1860), A. Gatting mit seinem Werke »Eine musikalische Reform resp. ein neues Notenlinien-System und ein fast durchaus

---

[1] Verlag von Eisoldt und Rohkrämer, Berlin-Tempelhof (1906), Neuausgabe 1909.

[2] Vgl. Horstig's »Kinder-Lieder und Melodien« (Leipzig, Breitkopf & Härtel [1798]) und »Allgemeine musikalische Zeitung« 1798/99 Bd. I Nr. 11—14.

[3] Siehe Raymondi, »Examen critique des notations musicales« (Paris 1856) S. 34 und Tafel.

neuer Tonzeichenbau« (Straßburg 1877—79)[1], Levasseur mit seiner »Nouvelle portée musicale facilitant la lecture et l'écriture de la musique« (Paris 1878), Henry Müller-Braunau mit seinem Aufsatze »Die Vereinfachung der musikalischen Notenschrift« (Hamburg um 1890), August Unbereit[2], Thorald Jerichau mit seiner Studie »Zur Notenschrift«[3] 1905, Ludwig Groll mit seinen »Neuen Noten. Ein Fünfminutensystem« und Bazin um 1910 mit seiner Schrift »Ecriture et théorie octavinale« (Versailles s. a.)[4] Treuille de Beaulieu nimmt den *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie als grundlegend an und hält die Oktaven mit Hilfe der Zahlen 0, 1, 2, 3, 4, 5 auseinander. Gatting unterscheidet die einzelnen Oktaven von der Kontraoktave angefangen als graue, grüne, violette, rote, gelbe, blaue, weiße und bezeichnet sie mit

X Ↄ V C ⊟ B W;

sein *c* liegt auf der ersten Linie wie bei Gustave Levasseur. Dieser faßt je zwei Systeme von drei Linien zu einer größeren Einheit zusammen und schließt zwei solcher durch einen größeren Zwischenraum getrennter Einheiten zu einem Liniensystem von zwölf Linien zusammen. Die obere Einheit trägt den Violinschlüssel, die untere ein *B* zur Bezeichnung der Baßlage. Müller trennt die Dreiliniensysteme durch fettgedruckte Richtlinien voneinander. Ebenso verfährt auch W. Lundie in seinem »Broad Line Staff«.

Thorald Jerichau macht den *F*-Schlüssel auf der Mittellinie zum Ausgangspunkte der Lesung. Die kleine und eingestrichene Oktave bezeichnet er mit *F*- und *G*-Schlüssel, die darüber liegenden Oktaven durch die arabischen Ziffern 2, 3 und 4 sowie die darunter liegenden Oktaven durch die römischen Zahlen II, III und IV. Allein

[1] Das System selbst hat er nach seiner Mitteilung am 19. Juni 1875 erfunden.

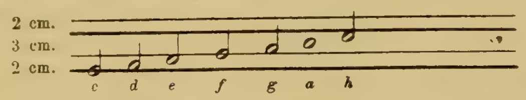
[2] »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« XVI, I: »Ein neues Notensystem«.

[3] Abgedruckt in der »Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft« VI, 330 ff.

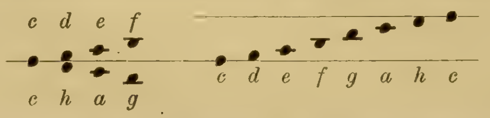
[4] Siehe auch »Guide Musical« LVI Nr. 48 S. 773 ff. (1910) die Besprechung von Etienne Destranges. Nicht unwichtig ist auch eine Kritik von Franz Hacks »A propos de l'écriture octavinale« (»Guide Musical« LVII, Nr. 9 S. 163 ff.) die an Beispielen von Cramer und César Franck zeigt, daß das System Bazin, so einfach es auch auf den ersten Blick scheine, in praxi nicht brauchbar sei und das Verständnis von Akkorden erschwere.

die Linien der beiden mittleren Systeme werden ausgezogen, die übrigen nur punktiert, beziehungsweise durchbrochen dargestellt. Groll greift einen alten Gedanken auf, indem er die Rot- und Grünfärbung der Mittellinie in Vorschlag bringt. Die einzelnen Oktaven oder, wie er genauer sagt, Septaven hält er derart auseinander, daß er die Mittelseptave ohne Hälse, die erste Plus- bez. Minusseptave mit Hälsen ( ), die zweite mit Schleifen ( ), die dritte mit Schweif und Schleife und die vierte mit gespaltenem Halse ( ) zur Darstellung bringt. Ein leerer Kopf gilt ihm als Ganznote, ein voller als Viertel, ein halbierter als Halbe. Bazin verwendet zur Bezeichnung der Oktaven die Zahlen 0 I II III IV V VI VII, wobei 0 der Subkontraoktave entspricht.

Scheinbar mit einem Zweiliniensystem zur symmetrischen Darstellung der Oktaven benügt sich W. J. Lauscher in seinem Aufsatze »Ein neues Liniensystem«[1]:



Die in dem größeren Zwischenraume schwebende Note *a* vertritt aber gewissermaßen eine dritte Linie. Noch weniger kann man bei dem 1843 von Joseph Raymondi in seinem »Essai de simplification musicographique«[2] dargebotenen Reformsystem von einem Zweiliniensystem sprechen, wenn auch nur zwei Linien ausgezogen sind:



Dem Raymondi'schen System ähnelt in gewisser Weise W. Fleischhauer's Siebentonschrift, die er in seiner »Siebentonschrift-Klavierschule« (Berlin-Friedenau 1913) niedergelegt hat:

g a h c d e f

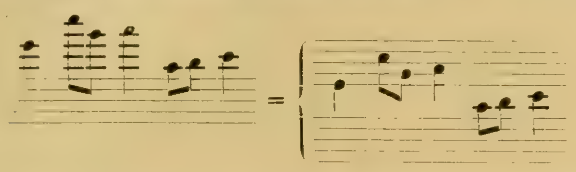
Chromatisch erhöhte Töne werden als weiße Noten, chromatisch erniedrigte als weiße Noten mit Punkt dargestellt. Bei doppelter

[1] Vgl. »Gregoriusblatt« XXXI (1906) Nr. 4.

[2] Siehe auch desselben Vf.'s »Nouveau système« (Paris 1846).

Erhöhung ist nur die obere Hälfte, bei doppelter Erniedrigung die untere Hälfte weiß. Leere durchstrichene Noten bezeichnen Pausen. Eine Note mit Hals gilt einen Taktschlag, eine Note ohne Hals deren zwei oder mehr. Ein Fähnchen zielt auf den halben Taktschlag usf.

Auch das Fünfliniensystem wird zur symmetrischen Darstellung der Oktaven herangezogen. In den »Musical News« veröffentlichte 1895 ein Anonymus A. J. S. den Vorschlag, zum Zwecke müheloser Lesung des auf Hilfslinien notierten Tonmaterials im Abstande von zwei Hilfslinien ein neues Fünfliniensystem hinzuzufügen[1]. In der Tat wird hierdurch vollständige Entsprechung der Bedeutung der Noten und Klarheit des Notenbildes erreicht:



Wieder eine andere Reihe von Reformern trachten danach, jedem Tone auch im Schriftbilde seine eigene Physiognomie zu geben, ihm eine Form zu verleihen, die ihn ohne weiteres von jedem andern unterscheidet. Der erste Versuch in dieser Richtung scheint auf Sauveur zurückzugehen. Im Jahre 1701 legte er der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Paris sein »Système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous les Instruments de Musique[2]« vor, in dem er zu seinen neuen Solmisationssilben auch neue aus den Anfangsbuchstaben der Silben entwickelte Tonzeichen aufstellt:

Noms nouveaux: *Pa Ra Ga So Bo Lo Do pa ra ga so bo lo*

Notes nouvelles:

do pa ra ga so bo lo do

Notes naturelles: *pa ra ga so bo lo do pa*

---

[1] Siehe hierüber auch die »Berliner Musikinstrumenten-Zeitung« vom 9. Februar 1895.

[2] »Histoire de l'Académie Royale des Sciences« Année MDCCI (Paris MDCCIV). S. 123—139: »Sur un nouveau système de musique« und S. 297—364 »Système géneral des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous les Instruments de Musique«.

Notes dièsées: *pi ri gi sa ba la da pi*

Notes en *b* moll: *po ro go se be le de pe*

double dièse: z. B. = *bi* : *fisis*

double *b* mol: z. B. = *re* : *eses*

Valeurs des notes nouvelles:

Valeurs des pauses:

Bekanntlich führt Sauveur alle Musik auf die Zahl zurück. Seine Oktave enthält fünf mittlere Ganztöne und zwei größere Halbtöne. Der mittlere Ganzton zerfällt in sieben Teile, sogenannte Meriden, deren vier das semitonium majus und drei das semitonium minus ausmachen. Die ganze Oktave umfaßt demnach 43 Meriden. Jede Meride zerfällt in sieben Heptameriden, die ganze Oktave demnach in 301. Die Heptameride hat das Verhältnis 434 : 435. Unterschiede um eine Heptameride seien dem Musiker nicht mehr fühlbar. Wie Sauveur die Meriden mit den Heptameriden zur Darstellung bringt, sei an einem Beispiel dargetan:

re

6. Meride

5. Meride

4. Meride

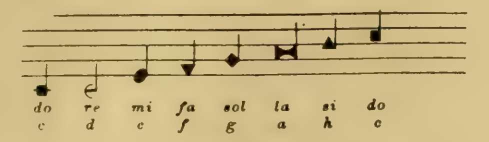
3. Meride

2. Meride

1. Meride

ut

Weiter ausgebaut sehen wir das System bei Edouard Jue de Berneval[1] in seiner 1843 in Paris erschienenen Schrift »Monogamie«. Folgendes Formenmaterial liegt vor:



Verwandten Prinzipien folgen auch drei amerikanische Systeme, die Hubert P. Main in dem Kapitel »Notes on early American Hymn-Tune Composers« in A. Seidl's »Music of the modern world« (New York, D. Appleton & Co. Section II Text S. 212) bespricht: Andrew Law's »Patent Notes System« rechnet nur mit den Zeichen □ ○ ◺ ◇ für die stets wiederkehrenden Tonsilben *fa sol la mi*. Auf ein ähnliches Zeichenmaterial beziehen sich auch die »buckwheat notes

fa sol la fa sol la mi fa.

Demgegenüber operiert das 1845 von Jesse Bowman Aikin herausgestellte Notationssystem mit den Formen:

do re mi fa sol la ti do

Maurice Delcamp tritt in seinem Werke »Les trente-six vices de la notation par chiffres de Rousseau et Galin, appelée abusivement Galin-Paris-Chevé«, das 1848 abgefaßt und 1851 und 1860 zu Paris erschien, für ein einfacheres Typenmaterial ein, das sich auch mehr an die herkömmlichen Formen hält:

■ ◆ ● ◓ ⊙ ○ ▲
Do re mi fa sol la mi.

Bringt Delcamp diese Formen mit einem Liniensystem in Verbindung, so operiert Maurice Depierre[2] mit einem ähnlichen,

[1] Vgl. hierüber Joseph Raymondi in seinem »Examen critique des notations musicales«. Nach meinen Aufzeichnungen muß auch eine englische Ausgabe der Lehre Jue's vorliegen mit dem Titel: »Music simplified or a new method to propagate the study of Music. The monogammic method«.

[2] Siehe seine Schrift: »Caractères servant à la notation de la musique appliquée et étudiée au moyen d'un système nouveau de claviers« (Annecy, 1872).

nur konsequenter entwickelten Figurenschatz ohne jede Beziehung auf ein Liniensystem. Immer mehr lenken die Versuche auf das Gebiet der Stenographie hinüber:

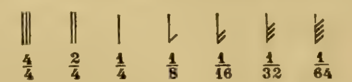
■	□	♦	◊	●	○	▲	Mode majeur et tonique du mode mineur.
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	
⌒	∧	⊃	>	◡	Y	<	Mode mineur et tonique du mode majeur.
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	
⌒·	∧·	⊃·	>·	◡·	Y·	<·	Dièses.
⌒ǀ	∧ǀ	⊃ǀ	>ǀ	◡ǀ	Yǀ	<ǀ	Hypodièses.

Die Notenwerte werden durch die Zeichen · = $^1/_4$, ·· = $^1/_2$ und — = $^1/_8$ ausgedrückt.

Kaum noch zu erkennen ist die alte Form der Note in dem »Nuovo sistema di notazione musicale che tende a facilitare la lettura, la esecuzione e la stampa della musica a tipi mobili« des Antonio Aloysio. Dieser Reformvorschlag erschien 1873 in Venedig; wenn er auch die Bekanntschaft mit dem Versuche Depierre's nicht verleugnet, so erscheint er doch bei weitem durchgebildeter. Zwei Reihen von Ganztonschritten werden unterschieden:

●	ᑕᑐ	C	Ɔ	ᑕᑐ	O
do	*re*	*mi*	*tu*	*bi*	*ge*
c	*d*	*e*	*fis*	*gis*	*b*
−	∨	<	>	∧	×
lu	*na*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
cis	*dis* *es*	*f*	*g*	*a*	*h*

Folgende anzuhängende caudae bestimmen die Dauer der Noten:



Als Pausen werden die althergebrachten Zeichen verwendet. Die Oktavlage wird durch besondere Zeichen bestimmt:

Oktaven: Kontra große kleine eingestrichene zweigestrichene dreigestrichene viergestrichene
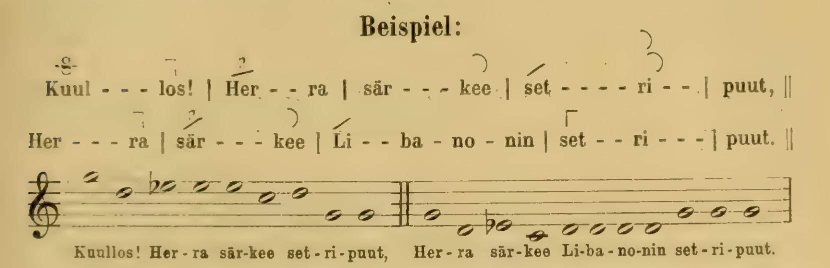
Aber nicht nur an die Mensuralnotation knüpfen die Reformer, wenn auch noch so lose, an. Auch auf ganz frühe Phasen der Entwickelung unserer Tonschrift greifen sie zurück. So erkennt Ilmari Krohn in den alten Akzentzeichen ein einfaches Mittel der Tonfixierung. In seiner volkstümlichen Ausgabe von »Psalmen

für unisono-Gesang mit Begleitung der Kantele« [1] bringt er folgendes Zeichenmaterial zur Anwendung:

- ⁄ Sekunde aufwärts
- ⁀ Sekunde abwärts
- (Terz aufwärts
-) Terz abwärts
- ⌐ Quarte aufwärts
- ¬ Quarte abwärts
- ((Quinte aufwärts
-)) Quinte abwärts

Der Anfangston jeder Zeile ist mit dem entsprechenden Tonbuchstaben bezeichnet.

Beispiel:



Ähnlich der boethianischen Notation und der deutschen Lautentabulatur benutzt S. Rootsey das ganze Alphabet in seinem »Attempt to simplify the notation of music together with an account of that now in use« (London 1811). Er nimmt Ausgang von den vier Oktaven von $C—h''$, die für die menschliche Stimme in Frage kommen, und bezeichnet sie chromatisch aufwärtsschreitend, indem er zweimal das kleine Alphabet zuerst in kursiven, dann in Antiqua-Typen auf sie aufteilt. Hierbei umfassen die Kursiven von *a—z* ($C—h$) die männliche und die Antiqua-Typen von a—z ($c'—h''$) die weibliche Stimme. Vor jeder Note auf gutem Taktteil steht ein Komma. Die Taktteile von Komma zu Komma sind gleich; ihre Länge wird durch Pendellänge in Fuß zahlenmäßig zum Ausdruck gebracht, d. h. metronomisch festgestellt. Ein Punkt über der Schriftlinie bezeichnet die Pause, ein Punkt über einem Buch-

[1] »Valittuja Psalmeja. Alkukielestä suomentanut Arthur Hjelt. Kanteleen säestämälle yksiääniselle yhteislaululle. Säveltänyt Ilmari Krohn. Kansa valistusseura 1903.

staben eine Wertverminderung auf die Hälfte, die andere Hälfte wird zur vorangehenden Note geschlagen. Ein Strich über dem Buchstaben verdoppelt seinen Zeitwert. Die zwischen zwei commata stehenden Buchstaben teilen sich im übrigen zu gleichen Teilen in den Zeitwert.

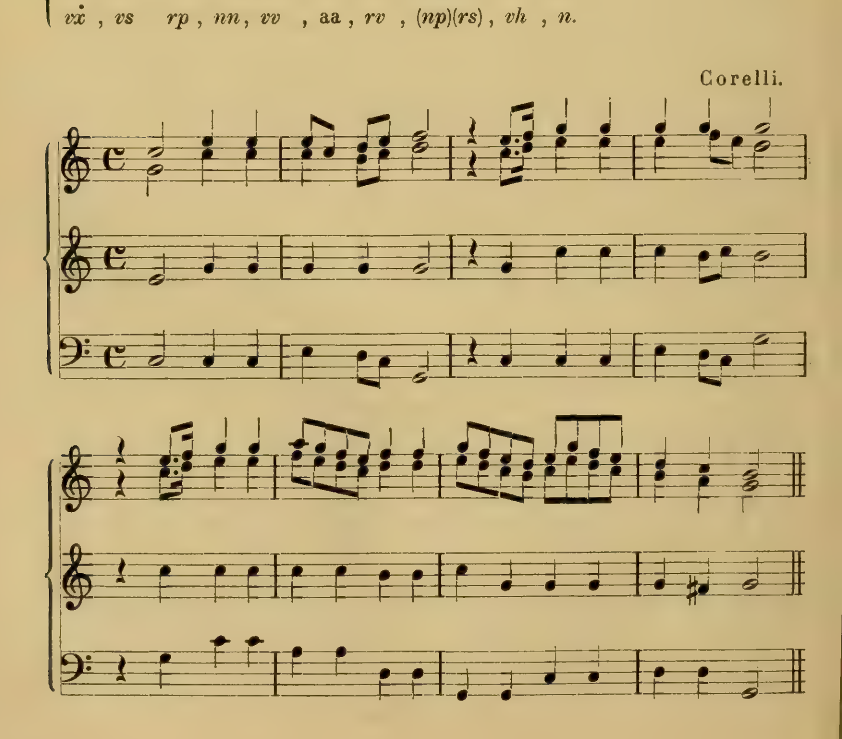
Corelli.

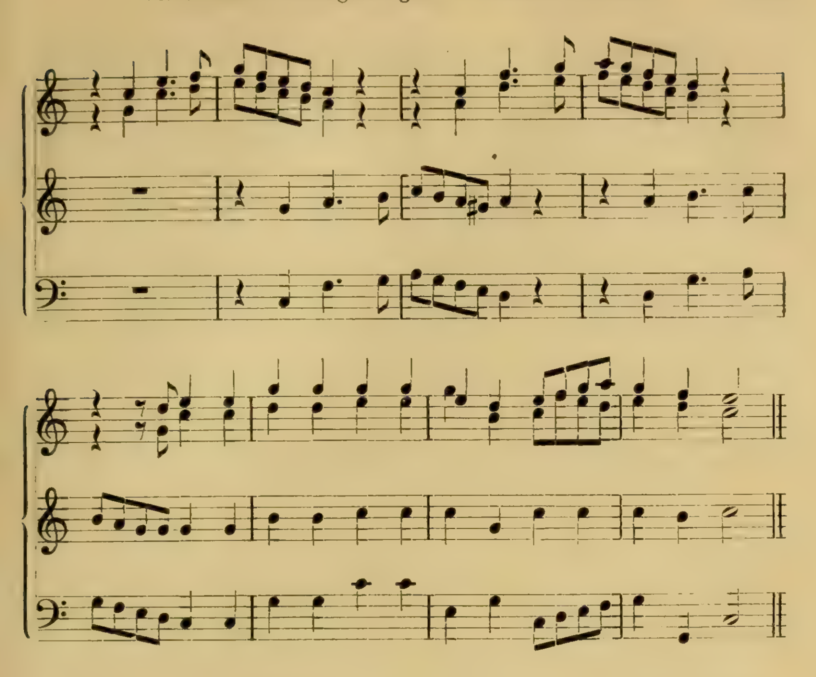
e ,hh , hh ,h , ˙ h , nn , n(mn) , m , ˙ n , nn , nn , mm ,
n , rr , (rn)(pr) , s , •(ṙs) , vv , v v , v , •(ṙs) , vv , (xv)(sr) , ss ,
h , nn , n (mn) , p , •(nṗ) , rr , r (sr) , p , ˙(nṗ) , rr , (sr)(pn) , pp ,
n , *nn* , *r (pn)* , *h* , • *n* , *nn* , *r(pn)* , *v* , • *v* , aa , *xx* , *pp* ,

nh , hh , hg , h ; • , • , •h , kṁ , (nm)(ki) , k• , • k ,
(vs)(rp) , (rv)(sr) , pp , m ; •n ; rṡ , (vs)(rp) , n• , • n , sv̇ , (xv)(sr) ,
(rp)(nm) , (nr)(pn) , mk , h ; •h , np , (rp)(nm) , k• • k , pṙ , (sr)(pn) ,
hh , *nn* , *pp* , *h* ; • , • , •*n* , *sv̇* , (*xv*)(*sr*) , *p*• , • *p* ,

mṅ , mk hh , hh , mm , nn , nh , nn , nm , n.
p• , • •p , rr , vv , vv , rp , (rs)(vx) , vs , r.
m• , • •h , nn , pp , rr , vm , (ns)(rp) , rp , n.
vẋ , *vs* *rp* , *nn* , *vv* , aa , *rv* , (*np*)(*rs*) , *vh* , *n*.

Corelli.





Sehen wir bei Rootsey zwei verschiedene ganze Alphabete in Anwendung, so wird auch der Ausschnitt von *a—g* in abweichenden Schriftgattungen den mannigfachsten Zwecken dienstbar gemacht. Michael Altenburg bietet in seinem »Gaudium christianum« 1617 folgende Melodie mit der nachstehenden Erläuterung dar[1]:

c c g c·𝔥 c 𝔡 | E e || e 𝔡 e 𝔣 g | e g g | 𝔤 𝔣 e d | e e :

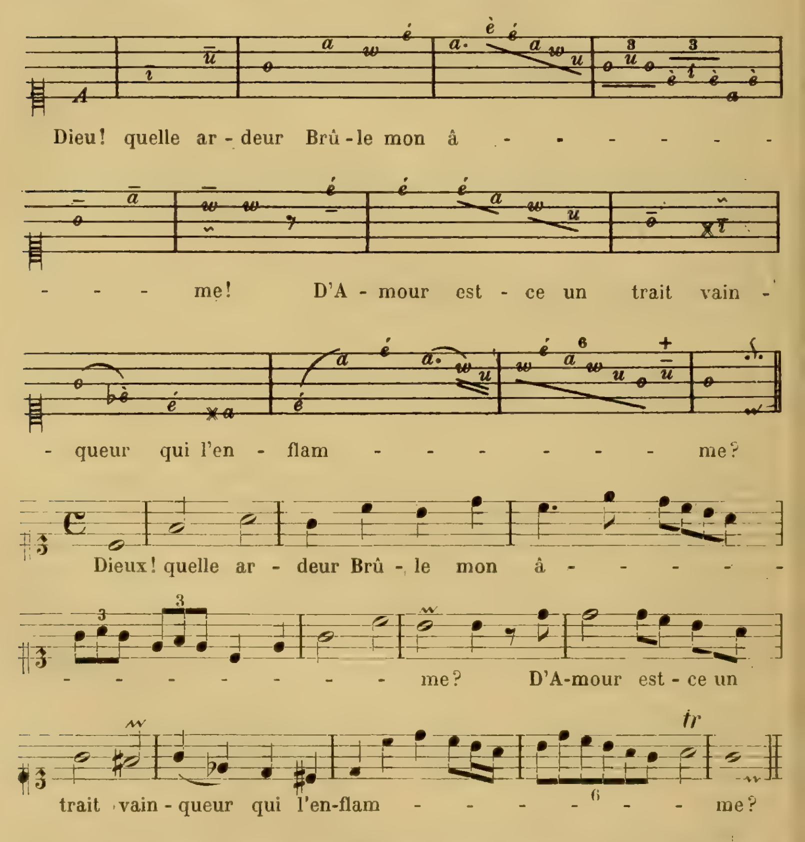
e g e | e·𝔡 c 𝔥 | C c | G g C c | e·𝔡 e | c c :|

»Lies eine 8^{ve} höher: lateinische kleine Buchstaben sind ganze Noten, deutsche sind halbe Noten und die grossen Buchstaben gleich einer Brevis-Note.«

Dasselbe Prinzip verfolgen auch zwei Reformvorschläge des 18. Jahrhunderts. In einer aus Paris vom 1. Dezember 1765 datierten, aber erst 1766 gedruckten »Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés successifs de la Gamme, où l'on propose de nouveaux Caractères propres à les noter« schlägt de Lusse vor, anstelle der Solmisationssilben und der ihnen entsprechenden

[1] Hierauf machte zuerst Auberlen in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 1879 Nr. 11 aufmerksam.

Noten die Vokale *A É È I O U OU W* zu gebrauchen und sie für ganze Noten als Majuskel, für Halbe als Minuskel mit darüber stehendem Horizontalstrich, für Viertel als Minuskel, für Achtel und Sechzehntel als Minuskel mit einem oder zwei meist darunter gezogenen Strichen gleichwie Noten in das Liniensystem einzuzeichnen.



Gio. Battista Doni macht sich 1635 in seinem »Compendio«[1] verschiedene Schriftgattungen des Alphabets nutzbar, um mit ihnen in der Tabulatur die Kirchentonarten zum Ausdruck zu bringen. Für die Unterscheidung der Oktavgattungen durch verschiedene

[1] »Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica. Con un discorso sopra la perfettione de' Concenti. Et un saggio a due voci di mutationi di genere e di tuono in tre maniere d'Intavolatura: e di un principio di Madrigale del Principe ridotto nella medesima Intavolatura« (Roma 1635).

Alphabete liegen mehrere Versuche vor von Joachim Burmeister, Johannes Lippius, Andreas Werckmeister, J. A. P. Schulz und J. Fr. Sam. Döring. Burmeister scheint der Vater dieses Gedankens zu sein. In seinem Werke »Hypomnematum musicae poeticae . . . synopsis« vom Jahre 1599 schlägt er vor, die Töne unter *G* mit großen deutschen, von *G* bez. *A—g* mit großen lateinischen, von *g* bez. *a—g′* mit kleinen lateinischen, von (*g′*) *a′—g″* mit kleinen deutschen und über *g″* hinaus mit kleinen griechischen Lettern auszuprägen. Auch Lippius sagt in seiner «Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae« vom Jahre 1612 deutlich: Litterae Radicales sunt 7 priores Alphabeti integrantes τῆς διαπασῶν sonos in Scalà Diatonicà, et pro ratione Octavarum gravium acutarumque diversimode scriptae« und führt dann die Buchstaben von *A—G* zuerst als Majuskeln in Fraktur und Antiqua, dann als Minuskeln einfach, doppelt und dreifach auf.

Werckmeister wendet sich in seinen »Paradoxal Discursen« vom Jahre 1707 gegen die schwierige rhythmische Bezeichnung der Tabulatur und gegen die Darstellung der Oktavlagen. Die Rhythmen will er durch Zahlen[1] (z. B. 8 für Achtel, 16 für Sechzehntel), die Oktavbezeichnung durch verschiedene Schriftgattungen der betreffenden Buchstaben ersetzt wissen. Für die große Oktave schlägt er große deutsche, für die kleine große lateinische, für die eingestrichene kleine deutsche und für die zweigestrichene kleine lateinische Typen vor.

Durchaus auf den Spuren Werckmeister's finden wir J. A. P. Schulz, wenn er in seinem »Entwurf einer neuen und leicht verständlichen Musiktabulatur«[2] mit folgendem Vorschlag hervortritt:

C D E F G A H Cicero antiqua versalia für die große Oktave

𝔆 𝔇 𝔈 𝔉 𝔊 𝔄 ℌ Cicero Fraktur versalia für die kleine Oktave

c d e f g a h Cicero antiqua gemein für die eingestr. Oktave

𝔠 𝔡 𝔢 𝔣 𝔤 𝔞 𝔥 Cicero Fraktur gemein für die zweigestr. Oktave

c d e f g a h Cicero kursiv gemein für die dreigestr. Oktave.

Vorschläge bezeichnet er durch um die Vertikalachse gedrehte Buchstaben, die Notenwerte durch ○ ↄ — . für 𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯. Die

[1] Vgl. oben S. 31 den verwandten Gebrauch der Zahlen in der deutschen Orgeltabulatur.

[2] Berlin, im Verlage der Rellstab'schen Musikhandlung und Musikdruckerey.

Viertelnoten bleiben unbezeichnet. Das Kreuz wird durch einen Stern ersetzt. ¦. gilt als Finalzeichen, *s* als Zeichen des Doppelschlags, $\bar{m}$ $\bar{n}$ als Mordente und *m* *n* als Pralltriller.

Nicht wesentlich andere Wege nimmt auch schließlich Döring 1815 in seinem »Vollständigen Altenburger Choral-Melodien-Buch in Buchstaben vierstimmig gesetzt«[1], wenn er für die große Oktave antiqua versalia, für die kleine antiqua gemein, für die eingestrichene Fraktur gemein und für die zweigestrichene kursiv gemein verwendet. Die Rhythmik stellt er übrigens so dar, daß ganze Noten hinter dem Buchstaben zwei Parallelstrichchen aufweisen und daß Viertelnoten durch näheres Aneinanderrücken der Buchstaben charakterisiert sind. Alterierte Töne sind an einem Komma vor dem Buchstaben zu erkennen; bei Kreuztönen steht es oben, bei *B*-Tönen unten.

In diesem Zusammenhange nicht zu übergehen ist weiter Adorno, der, wie bereits oben[2] dargelegt worden ist, die Buchstaben A B D E F G H für die Wertzeichen vorschlägt, die Pausen durch die entsprechenden kleinen Buchstaben ersetzt und Vorschlagsnoten durch kleine Majuskeltypen zum Ausdruck bringt[3].

Schließlich ist auch an die Tätigkeit Sauveur's zu erinnern, der aus den Anfangsbuchstaben seiner Tonsilben die zugehörigen Tonzeichen entwickelt[4]. An ihn lehnt sich wiederum offenbar M. de l'Aulnaye an mit seiner Schrift »Mémoire sur un nouveau système de Notation musicale, système par lequel, sans le secours des portées, ni d'aucune espèce de clef, on peut exprimer tous les sons appréciables renfermés dans l'étendue du Clavier, en représentant chacun de ces sons par un caractère particulier«. Diese erschien 1785 in der ersten Nummer des »Musée de Paris«. Grundelemente der Tonschrift sind die sieben Anfangsbuchstaben der von de l'Aulnaye für die diatonischen Stufen aufgestellten Tonsilben *ba da fa ha pa qa sa*, nämlich *b d f h p q s*. Ihre Form ist:

natürliche Leiter:

ba	*da*	*fa*	*ha*	*pa*	*qa*	*sa*
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*

[1] Gedruckt in Görlitz bei Gotthold Heinze.

[2] S. 360.

[3] »Mélographie ou Nouvelle notation musicale« (Paris, Firmin Didot Frères, 1855) S. 25 f.

[4] Siehe oben S. 367.

Kreuztöne:	*bo*	*do*	*fo*	*ho*	*po*	*qo*	*so*
	cis	*dis*	*eis*	*fis*	*gis*	*ais*	*his*
B-Töne:	*bé*	*dé*	*fé*	*hé*	*pé*	*qé*	*sé*
	ces	*des*	*es*	*fes*	*ges*	*as*	*b*

Das dargelegte Formenmaterial bezieht sich auf die eingestrichene Oktave. Die Veränderungen, welche die einzelnen Zeichen in den übrigen Oktaven erfahren, seien an der Form des Tones *c* erklärt:

= *c* = *c'* = *c''*

= *C* = *c'''*

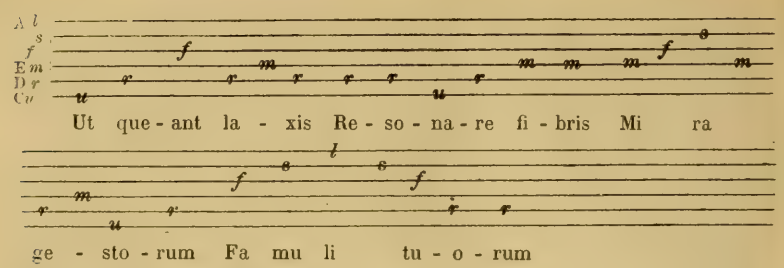
= $\underline{C}$ = *c''''*

= $\underline{\underline{C}}$ = *c'''''*

In geistvoller Weise ist hier in der Tat für jeden Ton ein eigenes Zeichen gefunden und damit der Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen umgangen worden. Der Anschaulichkeit der Höhenanordnung entbehrt diese Tonschrift allerdings. In der Darstellung der Rhythmik lehnt sich de l'Aulnaye an J. J. Rousseau an. Als Pause dient wie in der altenglischen Orgeltabulatur der Buchstabe *s*, der sich der Wertbestimmung der Töne unterwirft. Taktzeiten werden durch virgulae abgetrennt, Tonverlängerung durch einen Strich -, Tonverkürzung auf die Hälfte durch einen Punkt ., auf ein Viertel durch ein Semikolon ;, auf ein Achtel durch ein Kolon :, auf ein Sechzehntel durch ein Apostroph ' zum Ausdruck gebracht.

Gewannen bei Benennung der Töne zeitweilig die Tonsilben Herrschaft über die Buchstaben, so suchten sie auch auf die Tonschrift ihre Machtsphäre auszudehnen. Schon der Traktat »De musica antiqua et moderna« von Johannes Presbyter[1] kennt eine Verwendung ihrer Anfangsbuchstaben als Mittel schriftlicher Fixierung. Bietet er doch in der Fassung des Kodex Monte Cassino Nr. 318 in Textstellen, die Guido entlehnt sind, den Hymnus *Ut queant laxis* in folgender Aufzeichnung dar:

[1] De la Fage, »Diphthérographie musicale« I, 396.



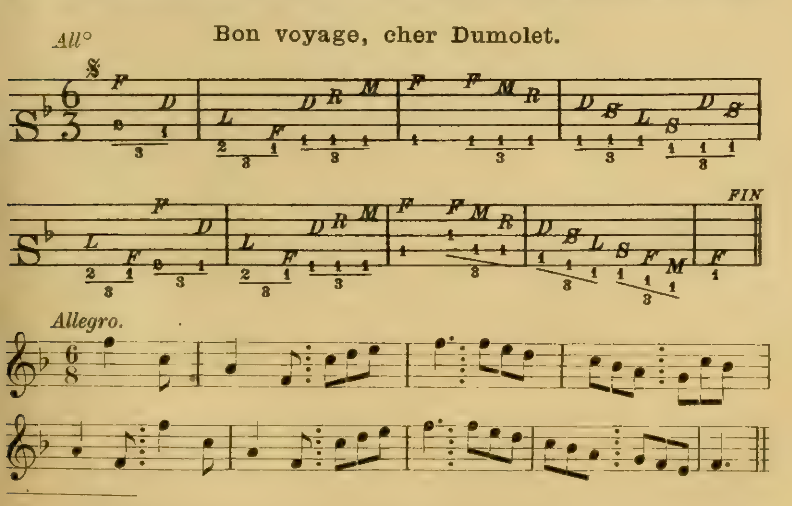
Auch bei Mersenne spielen diese Buchstaben in seiner »Harmonie Universelle«, deren erste Ausgabe 1636—37 erfolgte, eine Rolle. In der »Seconde proposition« des 6. Buches stellt er sich die Aufgabe: »Expliquer une autre méthode pour apprendre à chanter et à composer sans les notes ordinaires par le moyen des seules lettres«. Den mit Hilfe verschiedener Schriftgattungen nach Oktavlagen geordneten Buchstaben von *G—F* stellt er die nach denselben Prinzipien geschiedenen Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben *ut re mi fa sol la* unter Hinzufügung der von Le Maire aufgestellten siebenten Silbe *za* gegenüber:

I	II	III
28	*f*	*z*
27	*e*	*l*
26	*d*	*ſ*
25	*c*	*f*
24	*b*	*m*
23	*a*	*r*
22	*g*	*v*
21	f	z
20	e	l
19	d	ſ
18	c	f
17	b	m
16	a	r
15	g	u
14	F	Z
13	E	L
12	D	S
11	C	F
10	B	M
9	A	R
8	G	V
7	F	Z
6	E	L
5	D	S
4	C	F
3	B	M
2	A	R
1	Γ	V

Chromatisch veränderte Töne gewinnt Mersenne nur als Kreuztöne, die kleine Terz von *C* (*ut*) z. B. als V R̽. Die Kreuztöne zu *M* und *Z* fehlen ihm. Da die gewöhnlichen Druckereien über die Type des Kreuzes nicht verfügen, so schlägt er an dessen Stelle die Verwendung eines kleinen accent aigu vor: *v v′ r r′ m f f′ ʃ ʃ′ l l′ z*. Eins seiner Beispiele, ein Satz von Eustache du Caurroy, mag der Anschauung dienen[1]:

Dessus	u, u, u, f, f, m, r, m, r, m, f, u, f, f, m, f.
Taille	L S L L Z u Z u Z u u L L L S F
Basse	F M F R R V S S S V M F R F V F

Das gleiche Prinzip tritt uns noch im 19. Jahrhundert in der »Nouvelle Notation Musicale« von P. Delaruelle und L. Cossart entgegen. Die Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben *D* (*do*) *R M F S L S̶* (*si*) werden als Noten verwendet und ihrer Höhe nach in ein Fünfliniensystem eingezeichnet, dem als Schlüssel die großen Buchstaben *S* (*sol*) für 𝄞, *F* (*fa*) für 𝄢 und *D* (*do*) für 𝄡 vorangestellt werden. Die Rhythmen werden durch Zahlen oder Brüche ausgedrückt, die unter die Buchstaben gestellt werden. Die Viertelnote hat die Geltung 1, demnach 𝅘𝅥𝅮 = 1/2, 𝅘𝅥𝅯 = 1/4, 𝅘𝅥𝅰 = 1/8. Diese Zahlen und Brüche bezeichnen zugleich die Pausen. Ist diese Art der Aufzeichnung bei einfachen Melodien noch verständlich, so ergibt sie bei Partituren ein gänzlich wirres und unübersichtliches Bild.



[1] Die Beispiele Mersenne's bedürfen starker Korrekturen.

Aber wie nicht allen Theoretikern alle Tonsilben notwendig erscheinen, wie bereits im 14. Jahrhundert Johannes Verulus de Anagnia sich auf die Silben *ut re mi fa* beschränkt, wie Doni in den »Progymnastica musicae« (nach Mersenne) allein mit *re mi fa sol* operiert und Bontempi in seiner »Historia musica« (1695) mit den voces *mi fa sol la* auszukommen bemüht ist[1], deren ausschließliche Verwendung auch für England schon das ganze 17. Jahrhundert hindurch durch die Schriften von Butler[2], Playford[3] und anderen belegt ist, so sucht auch der Rev. John Tuft in seinen Werken »A very plain and easy instruction to the art of singing psalm tunes« (um 1712) und »An Introduction to the singing of Psalm tunes« (1714) die Bedürfnisse der Notation mit den Anfangsbuchstaben der Silben *Fa Sol La Mi* (*F S L M*) zu bestreiten, welche er in das Liniensystem eintrug. Zwei Punkte neben dem Buchstaben gaben diesem den Wert einer brevis, ein Punkt den einer semibrevis. Ohne Punkt galt der Buchstabe eine halbe Note. Kleinere Noten wurden durch Bindung kenntlich gemacht, z. B. $\widehat{F\,F}$ = ♩ ♩ = 𝅗𝅥.

Eine besondere Bedeutung gewann die Solmisation für die Tonschrift in der um 1812 erfundenen Tonic *Sol-fa*-Methode der Pfarrerstochter Miss Glover aus Norwich. Erst nachdem diese Lehre seit 1841 durch den Pfarrer Dr. John Curwen[4] ihre Durchbildung erfahren hatte, gelangte sie seit etwa 1862 in alle Volksschulen und gewann dadurch Allgemeingültigkeit für England[5].

---

[1] Vgl. Georg Lange, »Zur Geschichte der Solmisation« in den »Sammelbänden« der IMG. I, 601 f.

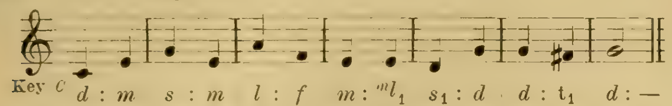
[2] »Principles of musick« (London 1636).

[3] »Introduction to the Skill of Musick« (London, 1655).

[4] Folgende Schriften seien besonders herausgehoben: 1841 The little tune book harmonised — 1843 Singing for schools and congregations — 1848 Grammar of vocal music — 1858 The standard course of lessons and exercises in the Tonic *Sol-fa*-Method of Teaching Music. Vgl. auch August Wolter, »Neuerungen auf dem Gebiete der Tonverhältnisse« (Bamberg, 1880) S. 29 ff.

[5] Vgl. v. Helmholtz, »Tonempfindungen«. Aufl. 5, S. 665. — Sir John Stainer erkannte als Musikinspicient der Volksschule, daß die alleinige Kenntnis der Tonic *Sol-fa*-Notation den Fortschritt der Musik in den Volksschulen hindere, da ja doch verhältnismäßig wenig Musik in dieser Tonschrift gedruckt vorliegt. (Dr. Mc. Naught hat sich um ihre Verbreitung durch viele Neuausgaben bei Novello & Co. Verdienste erworben.) In der Tat betrachtete sie Curwen auch nur als eine Vorstufe der gewöhnlichen »staff-notation«, die er ja selbst zum Gegenstand eines Werkes gemacht hat. Stainer's Nachfolger Mr. Sommervell erließ auf Antrag der bedeutenden englischen Musiker Sir Hubert Parry, Sir Alexander Mackenzie, Sir Charles Stanford, Sir Frederick Bridge und Dr. W. H. Cummings die Verfügung, daß jeder Lehrer vor Eintritt in das Lehramt eine Prüfung im Singen nach der Liniennotation abzulegen habe. (Vgl. »Musical News« vol. XXIII Nr. 617.)

Die Töne werden mit den Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben *do ray me fah soh lah*, zu denen als siebente *te* hinzutritt, bezeichnet. Moduliert die Weise, so werden die Töne in ihrer Beziehung zur neuen Tonika dargestellt:



Key *C* *d* : *m* *s* : *m* *l* : *f* *m* : $^{m}l_1$ s_1 : *d* *d* : t_1 *d* : —

Die Mitteloktave erscheint mit den einfachen Buchstaben, die höhere mit einer 1 rechts oben, die tiefere mit einer 1 rechts unten. Jeder Buchstabe mißt, wenn er nicht besonders bezeichnet ist, einen Schlag (eine Viertelnote). Die Verlängerung des Wertes über einen Schlag hinaus zeigt ein horizontaler Strich an. Curwen trennte ursprünglich jeden Taktschlag durch ein Kolon, jeden ersten Teilwert durch einen Punkt und jeden zweiten Teilwert durch ein Komma ab. Mehrere Töne auf einer Silbe wurden durch einen Horizontalstrich unter den Buchstaben zusammengeschlossen.

Händel, Halleluia from »Judas Maccabaeus«[1].

Key *D* *Allegro*. M. 88.

: : | : : | : :
: : | : : | *f* : d . r | m, f . s : l . s
Hal-le - lu-jah, A - men
: : | : : | : d. t | d, r. m : f. m
f d : - .r | m, f . s : l . s | l . s : f . m f . m : r | d : | :
Hal - le - lu - jah, Amen, Amen, Hal-le - lu-jah, A - men

f. A. t.

: : | :ˢd . r | m, f . s : l . s | l . s : f . m | f . m : r
Hal-le - lu - jah. Amen, A-men, Hal-le-lu-jah, A- -
l . s : f . m | r . m : f | m : ˢd . t_1 | d : d | - . d : t_1 . d | s_1 . d : - . t_1
A - men, Hal-le - lu - jah. A- men, Halle - lu - jah, Hal - le - lu-jah, Hal - le-
f . m : r . d t . d : r | d :ʳs . f | s . s : f . s | f . s : . s | s : - . s
Hal-le-lu - jah, Halle- lu-jah, Hal - le - lu-
: : | :tm . r | d, r . m : f . m | f . m : r . d | t_1 . d : s_1
Hal-le - lu - jah, Amen, A-men, Hal-le - lujah, Hal-

f. D.

d : f - :ᵐt | l : - | s :
men, A - - - - men, A - - - men
d : - . t_1, l_1 s_1 : - . s_1r | m : f . m r :
lu - jah, Hal - le- lu - jah,
s : f | s : - . ˢr | d : r . d t . l :
jah, Hal - le - - lu- jah,
l_1 : - . s_1, l_1 t_1 . s_1 : ᵈs - : f | - :
le - lu - jah

etc.

[1] Vgl. John Curwen, »The standard course of lessons and exercises in the tonic *sol-fa* method of teaching music« (London 1872). Additional exercises, part 1 page 26.

Die deutsche Interpretin der Tonic *Sol-fa*-Methode Agnes Hundoegger ließ die Doppelpunkte als entbehrlich fort und schloß sich in der Darstellung der Rhythmen an Rousseau-Galin an[1]. Dabei bewahrte sie die räumliche Trennung der einzelnen Taktteile und drückte erste und zweite Unterteilungen durch einen oder zwei horizontale Balken aus.

Beispiel:

Beethoven
Tonika *Es*. *La* = *C* ($^l m_1$).

sf | *p*
m | m m m — m m — m | m — — o m
d | d d d — d r — d | d — t_1 o t_1
Rasch | tritt der Tod den Men - schen | an es
l_1 | l_1 l_1 l_1 — l_1 t_1 — l_1 | l_1 — si_1 o si_1
p

m m m — m m — m m — m o m
t_1 d r — r d — t_1 r d d o m etc.
ist ihm kei - ne Frist ge - ge - ben; es
si_1 l_1 t_1 — t_1 l_1 — si t_1 l_1 l_1 o d

Denselben Grundprinzipien gehorcht auch das »Nouveau système de notation« von Alexander Brody, der nur im Gegensatze zu *s* = *sol* als siebentes Zeichen die volle Silbe *si* einführt und die Oktaven wie in der Orgeltabulatur durch Striche über und unter den Buchstaben auseinander hält.

$\underline{M}$ $\underline{F}$ $\underline{S}$ $\underline{L}$ $\underline{Si}$ *D R M F S L Si* $\overline{D}$ $\overline{R}$ $\overline{M}$ $\overline{F}$ $\overline{S}$ $\overline{L}$ $\overline{Si}$ $\overline{\overline{D}}$ usw.

Ebenso verleugnet der Tonschriftenversuch, welchen Julian Vidales 1856 (1868, 1869) unter dem Titel »Nuevo método para aprender la musica por letras« veröffentlicht hat, durchaus nicht die Verwandtschaft mit der Methode Glover-Curwen. Ziehen die Inder drei Linien, um an ihnen das Tonmaterial dreier Oktaven zur Darstellung zu bringen, so braucht Vidales zur Unterscheidung von sechs Oktaven gar nur zwei Linien. Als Schriftzeichen verwendet er die Anfangsbuchstaben der Tonsilben *sol la ci do re mi fa*. Seine Oktave reicht von *G—g*.

s l c d r m f s l c d r m f
s l c d r m f
s l c d r m f
s l c d r m f
s l c d r m f eingestrichene Oktave

[1] Siehe unten S. 401.

Als Zeichen chromatischer Veränderung benutzt er das Ausrufungszeichen ! für ♭, seine Umkehrung ¡ für ♯ und das Fragezeichen ? bzw. ¿ für ♮. Die rhythmischen Werte werden mit Hilfe von Punkt, Komma und Strich in folgender Weise hergestellt:

z. B. d :: d :. d: d. d, d d̄ d

Bei den Pausen tritt an die Stelle des Buchstabens ein Horizontalstrich, der in entsprechender Weise seinen rhythmischen Wert erhält. Zwei Stimmlagen werden unterschieden, von denen die tiefe B (Bajo) sich auf die vier ersten Oktaven, die höhere A (Alto) sich auf die fünf letzten Oktaven beschränkt.

Leccion für Guitarre.

```
                                                    l, c, d.         s, l, c.
          m. m, r, d. | f. f, m, r.   m . d r m  | m . c d r
B 3; (...)  d  d  c  l  | r  r  d  c  | d         o  | c
          l           l | r        r  | o         l  | s
          l                            l             6

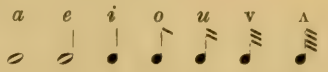
l, c, d, r, m .   c, d, r.           m .   m .   l:
| d  s  l  c  d    4         ?f | m .  d    c  | d  ||
| l           5                 | m    l    s  | l  ||
| l                             |      6    6  | l  ||
```

L. Danel bedient sich in der »langue des sons«, welche in seiner »Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale« (6me édition, Lille 1861) niedergelegt ist, ebenfalls der Anfangsbuchstaben der Silben *Do Re Mi Fa Sol La* und ersetzt die siebente Silbe, um Verwechselungen vorzubeugen, durch den Buchstaben *B*. Die Unterscheidung der Oktaven ist die gleiche wie bei J. J. Rousseau.

D̤̤ R̤̤ M̤̤ F̤̤ S̤̤ L̤̤ B̤̤ *D̤ R̤ M̤ F̤ S̤ L̤ B̤* *D R M F S L B*

Ḋ Ṙ Ṁ Ḟ Ṡ L̇ Ḃ *D̈ R̈ M̈ F̈ S̈ L̈ B̈*

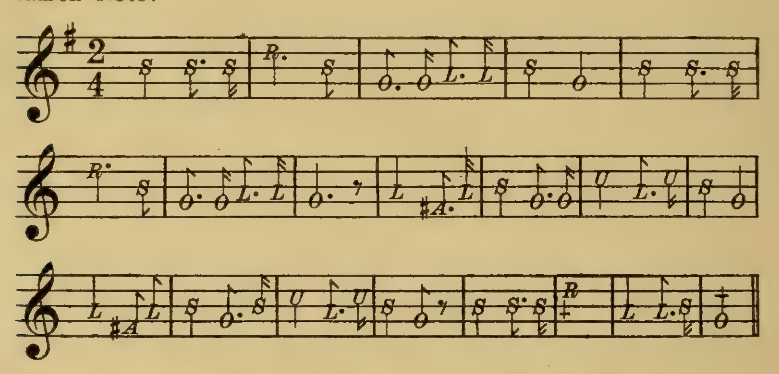
Die Rhythmik wird mit Hilfe der Vokale, die den Tonbuchstaben angehängt werden, dargestellt. Dabei entsprechen die Vokale folgenden Werten:



Die Hinzufügung eines *z* bezeichnet den Kreuzton, eines *l* den *B*-Ton. So ist z. B. *rox* = [Notenbeispiel]. Vorübergehend erwähnt sei,

daß Danel auch die Zeitvokale als Noten im Liniensystem verwendet und so eine neue Art der Tonschrift gewinnt[1].

In dieselbe Reihe der Reformversuche gehört auch die Notation, welche in der 1863 in Paris erschienenen Sammlung »Choix de cantiques pour les missions« anzutreffen ist. Hier liefern die bekannten sieben Solmisationssilben das Tonzeichenmaterial *U R M A O L S*, welches wie gefüllte Notenköpfe in das Liniensystem eingetragen und zur Charakterisierung des Rhythmus mit cauda und Fahnen versehen wird. Der Buchstabe mit cauda erhält den Wert einer Viertelnote und bei durchstrichener cauda den einer halben Note:



Nur zwei Linien, die die Symmetrie der Oktave zum Ausdruck bringen sollen, benutzt 1898 Daniel Eyquem in seiner »Nouvelle méthode d'écriture musicale avec application de la théorie des douze sons«[2]. Seine Buchstabenreihe *D R M F O L S*, gewonnen aus den Silben *Do Re Mi Fa Sol La Si*, scheint von der Notation der »Choix de Cantiques« nicht unberührt geblieben zu sein. Zwischen zwei ziemlich weit auseinander stehenden Linien ordnet er die Zeichen einer diatonisch verlaufenden Oktave höhenmäßig so an, daß der erste Ton und seine Oktave auf den Linien zu stehen kommen. Kreuztöne werden durch einen vom oberen Teil des Buchstabens rechts schräg aufwärts, *B*-Töne durch einen vom unteren Teil des Buchstabens links schräg abwärts gehenden Pfeil charakterisiert:

F↗ = *Fis* ↙*S* = *B*

Für die Rhythmik greift er auf die Anwendung verschiedener Alphabete zurück. Der große Majuskel-Buchstabe gilt ungestrichen

[1] A. a. O., S. 34.

[2] Paris-Bruxelles, Henry Lemoine & Cie.

als ganze, nach unten gestrichen als halbe Note. Kleine Majuskel-Buchstaben mit Kauda bezeichnen die Viertel, mit Kauda und einer Fahne die Achtel und so fort. Die Linie des eingestrichenen c' wird fett herausgehoben.

In bezug auf Chromatik eigene Wege geht D. Agostino Micci in seinem »Nuovo sistema musicale«[1] aus dem Jahre 1879. Auch ihm gelten die Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben als Tonzeichen, wobei er der Verwechselung von *Sol* und *Si* durch Verdickung des *S* für letztere Silbe vorbeugt. Zur Darstellung der den schwarzen Tasten entsprechenden Töne zieht er die Vokale *A E I O U* heran. Die Oktavlagen unterscheidet er derart, daß die Töne der mittleren Oktave ohne besondere Auszeichnung bleiben, während die höheren Oktaven durch — ⌒ = ⌒ über und die tieferen Oktaven durch ⌣ = ⌣ unter den Buchstaben charakterisiert werden. Für den Taktschlag (battuta) steht ein Vertikalstrich, wohingegen die doppelte und dreifache Dauer durch \/ und \|/ oder die Zahlen 2 und 3 bezeichnet wird. Ohne Buchstaben gelten die betreffenden Zeichen für die entsprechenden Pausen. Alle einem Taktschlag folgenden Buchstaben teilen sich in den Wert der battuta, wobei der Aufschlag durch einen Punkt bezeichnet wird, z. B.:

$\dot{D}\ R\ M\ \overset{|}{F} =$, aber $\overset{|}{D}\ R\ \dot{M}\ \overset{|}{F} =$

Schließlich seien auch diejenigen Reformversuche nicht übersehen, welche mit verschiedenen Farben operieren. Als einen Epigonen Guido's können wir z. B. den Abt Cornier bezeichnen, der in seinem »Traité de l'art musical précédé de Echelle Tricolore« (Paris 1856) in Anknüpfung an die Verwendung farbiger Linien durch Guido zum Zwecke der Unterdrückung der Hilfslinien und der klaren Erkenntnis der Tonbeziehungen rote und grüne Linien einführt. Die grün ausgezogene Linie charakterisiert in *C*dur *e*, die rot ausgezogene f', die grün punktierte c', die rot punktierte h'. Punktierte Linien werden als tonale, ausgezogene als mediale bezeichnet. Bei Transposition erhalten die Linien den entsprechenden Platz. Die einzelnen Stimmen werden wie im 16. Jahrhundert durch verschiedene Farben unterschieden; dadurch ist es möglich, gewissermaßen durch Projektion alle Stimmen eines mehrstimmigen Satzes auf einem System zur Darstellung zu bringen.

[1] Roma, Tipografia della pace.

Nicht mühelos ist der Gang durch den Irrgarten der Reformversuche gewesen. Viel Geist ist aufgewendet worden und wird noch immer darangesetzt, um die Grundpfeiler unserer in langer historischer Entwickelung entstandenen Notation zu erschüttern. Gewisse ihr anhaftende Mängel und Schönheitsfehler sollen nicht abgeleugnet, aber auch nicht verkannt werden, daß mit ihr ein wenn auch nicht müheloses, so doch zuverlässiges Mittel gewonnen worden ist, den Phantasien unserer schaffenden Musiker besser zu folgen als mit irgendeinem andern nach dieser oder jener Richtung hin vollkommeneren Reformversuch. Als eine Arbeit, welche mit Glück die gewöhnliche Notenschrift verteidigt, sei N. Collet's Studie »La supériorité de la notation musicale usuelle« (1865) aufgeführt.

IV. Abschnitt.

1. Kapitel.

Ziffern-Tonschriften.

Die Zahl, der Urgrund aller Dinge bei den Pythagoräern, spielt in der Musik eine besonders hervorragende Rolle. Sie schafft nicht nur durch Teilung der Monochordseite oder der Pfeifenlänge das Tonmaterial und ordnet es, sondern bringt es auch zu schriftlichem Ausdruck. Aus dem lateinischen Mittelalter sind keinerlei Schriftversuche mit Hilfe der Zahlen überliefert, wohl aber aus dem Orient. Die Araber, deren Einfluß auf das Abendland auch in musikalischen Dingen sich immer deutlicher erweist, haben die Zahl zu Notationszwecken herangezogen. Aus dem 13. Jahrhundert ist uns in der Oxforder Handschrift *Marsh 161* durch Çafiu'ddin al-Urmavi eine Tonschrift überliefert, die sowohl das Tonmaterial als auch die Rhythmen durch Zahlen zum Ausdruck bringt. Für ersteres verwendet sie die Buchstaben des Alphabets als Zahlenzeichen, für letztere »indische Zeichen, das Vorbild unserer arabischen Ziffern«. J. P. Land, der uns in seinem Aufsatze »Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter«[1] zum ersten Male diese Kenntnis vermittelt hat, sucht mit Hilfe von lateinischen und arabischen Zahlen diesen Tonschriftenversuch zu veranschaulichen. Vorweg zu bemerken ist, daß die Oktave in 17 Tonschritte zerfällt, bei denen auf je zwei Limmata ein Comma folgt. Der nach Land'schem Prinzip verändert aufgezeichneten arabischen Weise

XIII XV XVIII XV XIII X VIII VI VIII X VIII VI X VIII VI VIII I
2 2 4 4 4 4 4 2 2 4 4 2 2 4 1 12 2

entspricht bei Annahme von I = c' und 1 = ♪ folgende Übertragung:



In der Vokalmusik der alten Zeit sind es die Intervallbezeichnungen, Rhythmen und Proportionen, in denen die Zahl herrscht, und die Kanonik, in der sie mannigfachen Ausdruck gewinnt. In der Instrumentalmusik waltet sie vor allem in den Tabulaturen. Zahlen bezeichnen die leeren Saiten und auch häufig die Bünde des sechsten

[1] Vgl. »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« II, 350 ff. Siehe auch Fleischer's Kritik der Land'schen Schrift »Recherches sur l'histoire de la gamme arabe« in »V. f. M.« II, 508.

Chores in der deutschen Lautentabulatur[1]. Zahlen begegnen in der französischen Lautentabulatur bei Bezeichnung der tiefsten Bordunsaiten[2] und gewinnen eine übermächtige Bedeutung in der italienischen Lauten-[3] und der spanischen Klavier- und Harfentabulatur[4]. Bermudo[5] operiert 1555 mit Zahlen von 1 bis 42, Vinegas de Hinestrosa[6] und Antonio de Cabezon[7] wenig später mit den Ziffern von 1 bis 7 und ihren leicht abgewandelten Wiederholungen, um mit ihnen das ganze Tonsystem zu bezeichnen. Vor allem wird aber die Zahl ein volkstümliches Mittel der bequemen und schnellen Melodiefixierung.

1560 trat Pierre Davantes mit seiner für »mittelmäßige Musiker« abgefaßten »Nouvelle et facile méthode pour chanter chacun couplet des Pseaumes sans recours au premier«[8] hervor, welche seiner Ausgabe der »Pseaumes de David mis en rhythme françoise par Clement Marot et Theodore de Besze« vorangestellt ist. Sie war die Frucht langer Bemühungen, für die Melodien der Psalmen mit ihren verschieden langen Versen eine bequem anwendbare und wenig Raum beanspruchende Notation zu finden. Davantes gebraucht die Ziffern 1 bis 9 und die Buchstaben A und B für die zweistelligen Zahlen 10 und 11. Die Solmisationslehre wird als Grundlage herangezogen und entsprechend dem hexachordum molle, durum und naturale ein »chant du *b* mol«, »du ♮ quarré« und ein »chant neutre« unterschieden. Ausgangspunkte der Zählung können für jedes der drei Hexachorde die Töne *e*, *c* oder *h* beziehungsweise ♭ bilden[9]. Alle Töne des »chant du *b* mol« erhalten einen Punkt vor, alle Töne des »chant du ♮ quarré« einen Punkt hinter der Ziffer. Ohne besonderes Zeichen stehen

---

[1] Vgl. oben S. 38.

[2] Siehe auf S. 84.

[3] Näheres auf S. 51 ff.

[4] Vgl. oben S. 264 ff.

[5] Eingehender behandelt auf S. 265.

[6] Siehe die Darstellung auf S. 266 f.

[7] Vgl. oben S. 267.

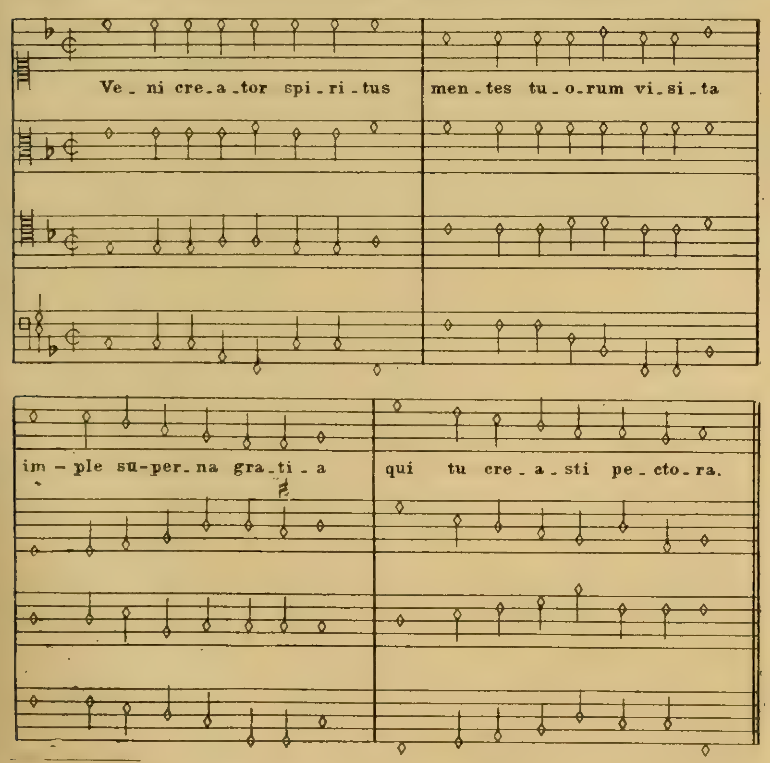
[8] Vgl. den von Georg Becker (Lancy) besorgten Abdruck in den »Monatsheften für Musikgeschichte« Jahrgang I (1869) Nr. 11 und die Beilage zu Nr. 12 S. 8. Siehe auch das Faksimile in A. H. Littleton's »Catalogue of one hundred works illustrating the history of music printing« (London, Novello and Co., 1911) S. 25.

[9] Der Text bemerkt ausdrücklich, »que le b-mol commence icy tous-iours sous Ut par .2 ou .4 ou .5: le ♮ dur par 3 ou 5 ou 6; le chant neutre par 1 ou 2 ou 6: et que le .2 et le .4 reprente b-mol la bas et .5 le haut et 3. et 5. ♮ dur le moyen et 6. ♮ dur le haut. 1 demonstre Nature la basse et 2 et 6 Nature la haute«.

die Ziffern des »chant neutre«. Was den Rhythmus anbetrifft, so bleiben die halben Noten unbezeichnet. Als Ganze erhalten die Ziffern oben einen kleinen Vertikalstrich. Dieser erreicht die Höhe der Ziffer bei breves. Der kleine Strich im Wert einer halben Note übt auch die Funktion des Atemzeichens am Anfange der Verse aus. Für eine ganze Note tritt er dagegen mit darunter stehendem Punkte am Ende der Verse als Pause ein.

Die Melodien des Psalters werden von Davantes allen Strophen angepaßt. Die erste weist Noten, Solmisationssilben und Tabulatur (Ziffern) auf, die übrigen nur die Tabulatur.

Davantes sah seine Hoffnung auf weitergehenden Gebrauch dieser Notation vorerst noch nicht erfüllt. Aber die Bedeutung der Zahl für die Tonschrift hielt sich wach. 1650 benutzt sie Athanasius Kircher im zweiten Bande seiner »Musurgia universalis«[1] zur Darstellung von Melodien und Partituren. Ein Satz »Veni creator spiritus«[2] veranschauliche seine Methode:



[1] S. 46 ff. [2] S. 55 und 57.

	Musarithmus I Stropha I								II II							
C	5	5	5	5	5	5	5	5	3	3	3	3	4	3	3	4
A	7	7	7	7	8	7	7	8	8	8	8	8	8	5	8	8
T	2	2	2	3	3	2	2	3	5	5	5	6	6	5	5	6
B	5	5	5	3	8	5	5	8	8	8	8	6	4	8	8	4

III III								IV IV							
3	3	2	8	7	6	6	7	5	4	3	2	8	8	7	8
8	8	2	3	5	5	4	5	8	6	5	4	3	5	2	3
3	3	4	8	2	2	2	2	3	4	5	6	8	5	5	5
8	8	7	6	5	2	2	5	8	2	3	4	6	5	5	8

Von der Tonika aus sind unabhängig von der Oktavlage die Töne durch Zahlen bestimmt. Die Bezeichnungsweise ermangelt der Genauigkeit; sowohl das große und kleine, als auch das eingestrichene *f* werden z. B. mit der gleichen Zahl 8 ohne besondere Unterscheidung aufgezeichnet.

Bestimmter ist in dieser Hinsicht der Vorschlag von Giovanni d'Avella in seinen »Regole di Musica« vom Jahre 1657[1]. Für den Baß geht bei Zugrundelegung des hexachordum durum seine Zählung von *G* aus, für den Tenor, der im hexachordum naturale aufgezeichnet wird, setzt die Reihe der Ziffern bei *c* ein. Der Alt, der wiederum im hexachordum durum notiert wird, nimmt *g* als 1 an, während der Sopran mit der Zählung von $c' = 1$ ausgeht. Unter die Ziffer 1 darf die Stimme nicht hinabsteigen. Alle Zahlen beanspruchen den gleichen Wert, z. B.:

Canto. 4 - 5 - 3 - 3 - 3 - 5 - 5 - 5 - 4 - 5 - 5 - 5 - 7 - 7 - 6 - 5 - 6 - 6 - 8 - 6 - 6 - 6 - 5 - 6

Alto. 5 - 5 - 4 - 3 - 3 - 6 - 5 - 6 - 5 - 5 - 5 - 1 - 8 - 6 - 7 - 8 - 7 - 5 - 6 - 5 - 5 - 4 - 6 - 6

Tenore. 6 - 7 - 6 - 5 - 5 - 7 - 7 - 8 - 6 - 7 - 7 - 10 - 9 - 10 - 9 - 8 - 9 - 6 - 6 - 4 - 2 - 6 - 7 - 8

Basso. 5 - 1 - 2 - 6 - 6 - 6 - 8 - 4 - 5 - 1 - 3 - 4 - 3 - 8 - 7 - 6 - 5 - 5 - 4 - 5 - 7 - 7 - 6 - 2

Parole: Jesu Redemptor. Jesu Redemptor tu nostri miserere, tu nostri miserere. Amen. Cui est honor, et gloria, nunc, et in secula seculorum.

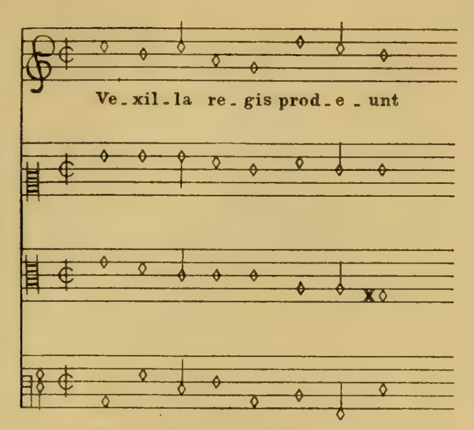
Eine der am nächsten liegenden Beziehungen der Zahlen zu den Tönen entwickelt uns Mersenne im 7. Buche seiner »Harmonicorum libri XII«[2]. Unter Zugrundelegung eines $c' = 3600$ setzt er für die Töne eines mehrstimmigen Satzes die ihnen im Verhältnis zu c' zukommenden, aus den Saitenlängen gewonnenen Zahlen ein.

---

[1] In Roma. Nella Stampa di Francesco Moneta. Vgl. besonders S. 166 f.

[2] Lutetiae Parisiorum, sumptibus Guillelmi Baudry 1648, S. 148 ff.

Vorlage.



Tabulatur.

Superior.	1800	1920	1800	2160	2400	1620	1800	1920
Kontratenor.	2400	2400	2400	2700	2880	2700	2880	2880
Tenor.	2880	3200	3600	3600	3600	4320	4320	4608
Bassus.	7200	4800	5760	5400	7200	6480	8640	5760
	Ve -	xil -	la	re -	gis	prod -	e -	unt[1].

Gilt eine bekannte, im Baß liegende Melodie als Ausgangspunkt, so können die hinzutretenden Töne ihrem Abstande von dem jeweiligen Baßtone nach zahlenmäßig bestimmt werden:

15	10	13	10	12	15	17	12
12	8	10	8	10	10	12	8
10	5	6	5	8	5	8	3
Ve -	xil -	la	re -	gis	prod -	e -	unt[2].

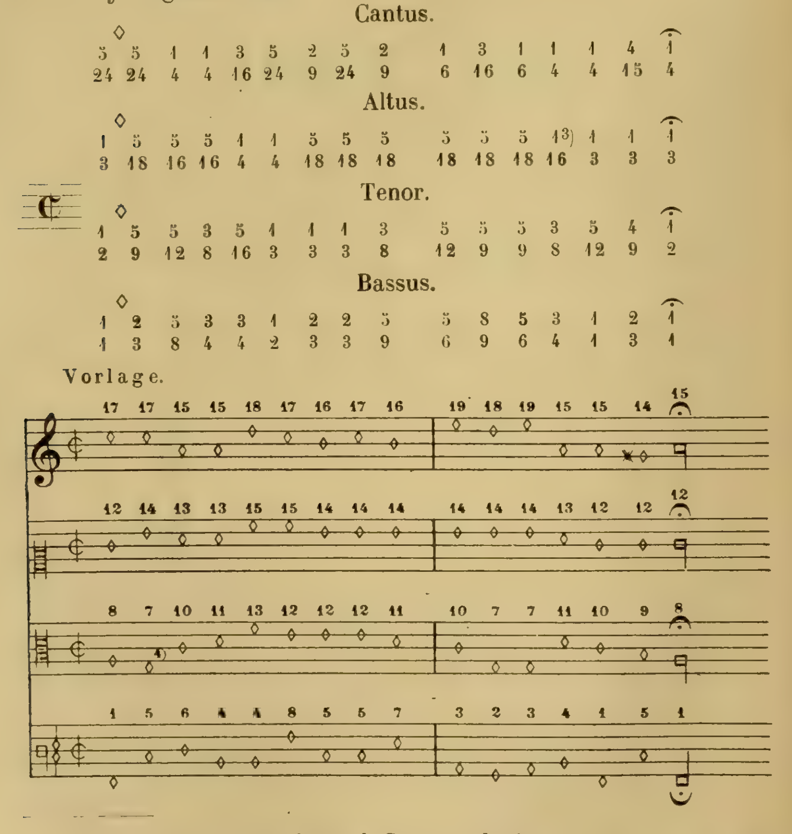
Schließlich lassen sich auch die Intervallverhältnisse selbst für die Bestimmung der zum Baß hinzutretenden Stimmen verwenden. Der erste Ton des Tenor steht zum Baß im Verhältnis einer großen Dezime ($e' : c = 5 : 2$), der erste Ton des Kontratenor zu dem des Tenor im Verhältnis einer kleinen Terz ($g' : e' = 6 : 5$), der erste Ton des Superior zu dem des Kontratenor im Verhältnis einer Quarte ($c'' : g' = 4 : 3 = 8 : 6$). Bei Weiterverfolgung dieses Prinzips wird die Partitur also unter der Voraussetzung, daß die Grundmelodie bekannt ist, durch folgende Tabulatur in allen Stimmen klar festgelegt:

[1] Die Zahlenangaben bei Mersenne enthalten mehrere offenbare Fehler die ausgemerzt worden sind.

[2] Auch hier liegen bei Mersenne mehrere Druckversehen vor.

8	5	100	5	6	8	24	12
6	4	75	4	5	5	15	8
5	3	48	3	4	3	10	5
2	2	30	2	2	2	5	4
Ve -	xil -	la	re -	gis	prod -	e -	unt.

Ähnlich verfuhr nach der Mitteilung Mersenne's[1] De Cousu[2], der einen möglichst tiefen Ton A-re als Einheit annahm und von diesem aus das Intervallverhältnis aller angewendeten Töne bestimmte. Seine Zahlentabulatur gewährt in ihrer Anwendung auf ein vierstimmiges »Misericordias Domini« von Eustache du Caurroy folgendes Bild:



[1] A. a. O., S. 149f. Siehe auch S. 171 und 173.
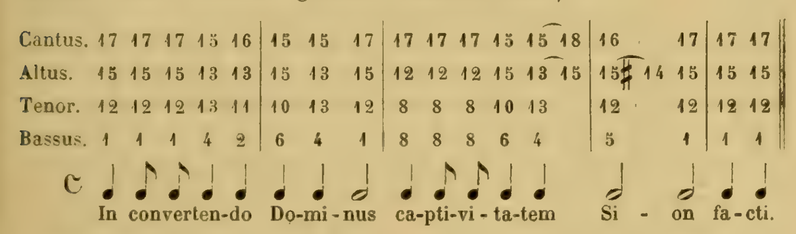
[2] Gemeint ist wahrscheinlich Antoine de Cousu, der als Kanonikus von St. Quentin 1658 starb.

[3] Bei Mersenne irrtümlich obere Zahl 5.
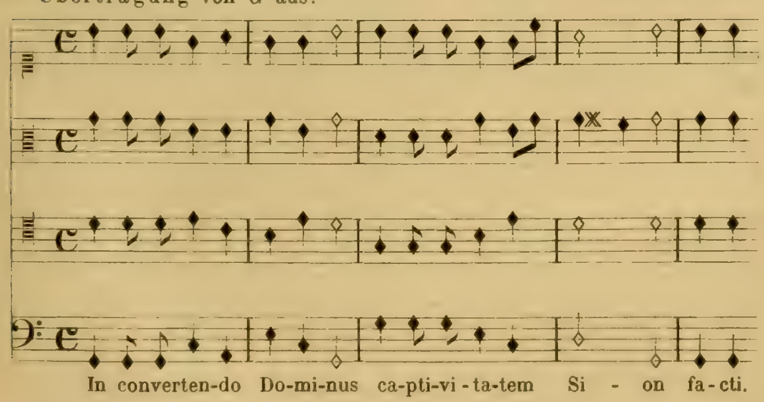
[4] Bei Mersenne *f*.

Diese Art der Tonbezeichnung hat dann und wann auch in kanonischen Kompositionen Anwendung gefunden. So scheint schon jener von Stainer[1] aus dem Kodex *Add. 10336* des British Museum mitgeteilte Kanon Dunstaple's mit ähnlichen Prinzipien zu rechnen.

Von allen von Mersenne vorgebrachten Zifferntabulaturen[2] hatte indes nur eine Aussicht auf weitere Verbreitung, und zwar jene, die die Intervalle von einem gegebenen Tone aus zählte. Vielleicht von Mersenne unabhängig trat 1660 Johannes Andreas Bontempi in seinem Werke »Nova Quatuor Vocibus Componendi Methodus, qua musicae artis plane nescius ad compositionem accedere potest«[3] mit dem gleichen Vorschlage hervor. Er läßt die Zählung von *F* (mit Vorzeichnung zweier ♭), von *G* und *A* (mit Vorzeichnung zweier Kreuze) beginnen und setzt sie diatonisch fortschreitend bis zum Tone 19 fort. Rhythmische Bedeutung erhalten die Zahlen durch darunter gesetzte Mensuralnoten, z. B.:



Übertragung von *G* aus:



[1] »Early Bodleian Music« (London, Novello and Co., 1901) vol. II S. 97f

[2] Daß J. J. Rousseau diese Versuche Mersenne's kannte, geht aus seinen Worten »Oeuvres« VI, 269f. (Ausgabe Paris 1872) hervor.

[3] Dresdae, Typis Seiffertinis.

Die gleichen Wege ging auch Johann Christoph Stierlein in seinem 1691 in Stuttgart erschienenen Werke »Trifolium musicale consistens in musica theoretica practica et poetica, das ist: eine dreyfache Unterweisung wie primo ein Incipient die Fundamente im Singen recht legen solle samt einem Anhange die heutige Manier zu erlernen. Secundò Wie der Generalbaß gründlich zu tractiren und tertiò wie man arithmeticè und mit lauter Zahlen anstatt der Noten componiren lernen könne«[1]. Hier sind auf die *F*-Leiter von *F*—*e''* die Zahlen von 1—21 angewendet. Nichts wesentlich anderes enthält auch Jacob's »Méthode sur un nouveau plan« aus dem Jahre 1769, die ebenfalls mit den Zahlen 1—21 als Bezeichnung dreier Oktaven, aber mehr nur zu Übungszwecken operiert.

Immer enger wird der Rahmen der zur Anwendung gelangenden Zahlen gespannt. Jacques Claude Adolphe Miné beschränkt sich in seiner »Méthode d'orgue« aus dem Jahre 1835 auf die ersten 15 Ziffern. Die Leiter der diatonischen Töne von *C*—*c'* bezeichnet er mit den Zahlen von 1—15, die folgenden Töne von *d'*—*f'''* mit den kleinen Buchstaben von a—q. Chromatisch veränderte Töne werden mit Hilfe von Durchstreichung dargestellt, z. B. 2 = *Dis* oder *Es*[2].

Nur die ersten 11—12 Ziffern benutzen Werneburg[3], Joh. Christoph Schärtlich[4], Leo Kuncze[5], H. Hohmann[6], Sachs[7], Alb. Hahn[8] und Hans Schmitt[9]. Alle mit Ausnahme von Schärtlich sind Chromatiker und zerlegen die Oktave in 12 Stufen. Werneburg bezeichnet sie mit den Ziffern 0—11, wobei er für 10 und 11 einfachere Typen einführt, die übrigen mit den Ziffern 1—12, wobei auch sie Doppelzahlen durch einfachere Zeichen zu ver-

---

1 Exemplare in der Kgl. Hofbibliothek Stuttgart und der Univ. Bibl. Glasgow.

2 Vgl. die »Neue Zeitschrift für Musik« vom 20. Februar 1838 und den Artikel von W. Tappert im »Musikalischen Wochenblatt« (Leipzig) vom 2. Dezember 1883 Jahrgang XV Nr. 1 S. 2.

3 »Allgemeine neue viel einfachere Musikschule« Gotha 1812.

4 »Neues Choralbuch für Bürger- und Landschulen« 2. Auflage Potsdam 1829, 3te Auflage 1835.

5 »Tonziffer-Notation« (Martinsberg, 1877).

6 »Chromatische Notenschrift nach einem Vorschlage von H. Hohmann«. O. O. u. o. J.

7 »Vortrag über den Nutzen der Einführung einer auf die Gleichberechtigung der zwölf Töne gegründeten Theorie, Schrift und Tastenordnung« (München. 1885).

8 Siehe seinen Artikel »Zur Notenschrift« in der »Tonkunst«.

9 »Eine neue Notenschrift« (Brünn, Rudolf M. Rohrer, 1892).

meiden suchen. So führt Kuncze und Alb. Hahn 0 ɭ ʒ, Hohmann + O B, Hans Schmitt 8, u, s für 10, 11, 12 ein.

Mit den Zahlen 1—10 operiert Ludwig Krausnick in den »Melodien der Preußischen alten und neuen Kirchengesänge nebst den Chören der Allerhöchst verordneten Liturgie«, die 1825 in Berlin erschienen. Gleich hier sei seine bemerkenswerte Darstellung der Rhythmik herausgehoben. Jeder Horizontalstrich hinter der Ziffer verdoppelt ihren Grundwert eines Viertels um den gleichen Wert.

Auf die Ziffern 1—9 beschränkt sich Johann Abraham Peter Schulz. Das Bemühen, die Musik leicht druckfähig zu machen, führte diesen Meister des volkstümlichen Liedes in die Reihe der Tonschriftenerfinder. Vor allem leitete ihn ein Gedanke, den bereits J. J. Rousseau stark hervorhebt, die Möglichkeit zu gewinnen, mit geringeren Kosten als bisher Partituren herzustellen und dadurch allgemein zugänglich zu machen. Aus der Erwägung heraus, daß »nur aus der Partitur des Komponisten Arbeit beurteilt werden und nur in Partituren der Künstler, hauptsächlich der angehende Komponist, mit wahrem Nutzen seine Kunst studieren und sich mit allen Geheimnissen derselben bekannt machen kann«, war er bestrebt, die bisher bedeutenden Herstellungskosten dadurch wesentlich zu verbilligen, daß er eine Tabulatur ausfindig machte, deren Druck jede Offizin leisten konnte. Seinen Versuch mit verschiedenen Alphabeten haben wir bereits kennen gelernt. Das aus dieser Tabulatur gewonnene Partiturbild erschien aber Schulz noch zu wenig einfach, um ihm eine weitere Verbreitung zu sichern. Seine Bemühungen führten ihn schließlich zu den Zahlen, die die Vorteile gewähren, daß sie auf gewöhnlichem Druckpapier um ein Drittel enger als Noten und müheloser, daher billiger gedruckt werden könnten. Freilich verkennt er nicht, daß der, welcher »ihren Inhalt verstehen und benutzen will, die Mühe des Ausschreibens derselben in Noten« hat. In »Cramer's Magazin« Jahrgang III Stück 2 legte er zuerst seine Zifferntabulatur vor. In der Einleitung zu dem Werke, mit dem er 1791 ihre Anwendung auf die Praxis machte, in der »Partitur in Chiffern von Maria und Johannes«[1], faßte er nochmals die leitenden Gedanken zusammen.

Die innerhalb eines Liniensystems von der ersten bis zur fünften Linie vorkommenden Stammtöne werden mit den Zahlen 1—9 ausgedrückt und erhalten auf einer Horizontalen ihren Platz. Für die Töne unter und über dem System werden neue Zahlenreihen

---

[1] Ein Passionsoratorium, das 1791 in Kopenhagen bei S. Sönnichsen erschien.

von 1—9 aufgestellt, die unter und über der Horizontalen angeordnet werden. Die Bedeutung der 1 entspricht sich in den verschiedenen Lagen desselben Systems:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 — 1 2 3 4 5 6 7 8 9 — 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Eine jede Stimmgattung und ein jedes Instrument verlangt eine solche Linie. Für die Feststellung der Bedeutung von 1 ist das Schlüsselsystem maßgebend, in welchem die betreffende Stimme oder das betreffende Instrument notiert zu werden pflegt. Immer ist der Ton auf der ersten Linie dieses Schlüsselsystems bestimmend für die Bedeutung der auf der Linie stehenden 1. Stimmgattung oder Instrument wird vorn durch den Anfangsbuchstaben und eine römische Zahl angegeben, die die weitere Verfolgung der Stimme erleichtern soll. Im Diskant ist z. B. 1 = *c'*, in der Viola 1 = *f*, im Baß 1 = *G*. Zur Charakterisierung der Werte treten über die Zahlen die Zeichen

○ = 𝅝
c = 𝅗𝅥
unbezeichnet = ♩

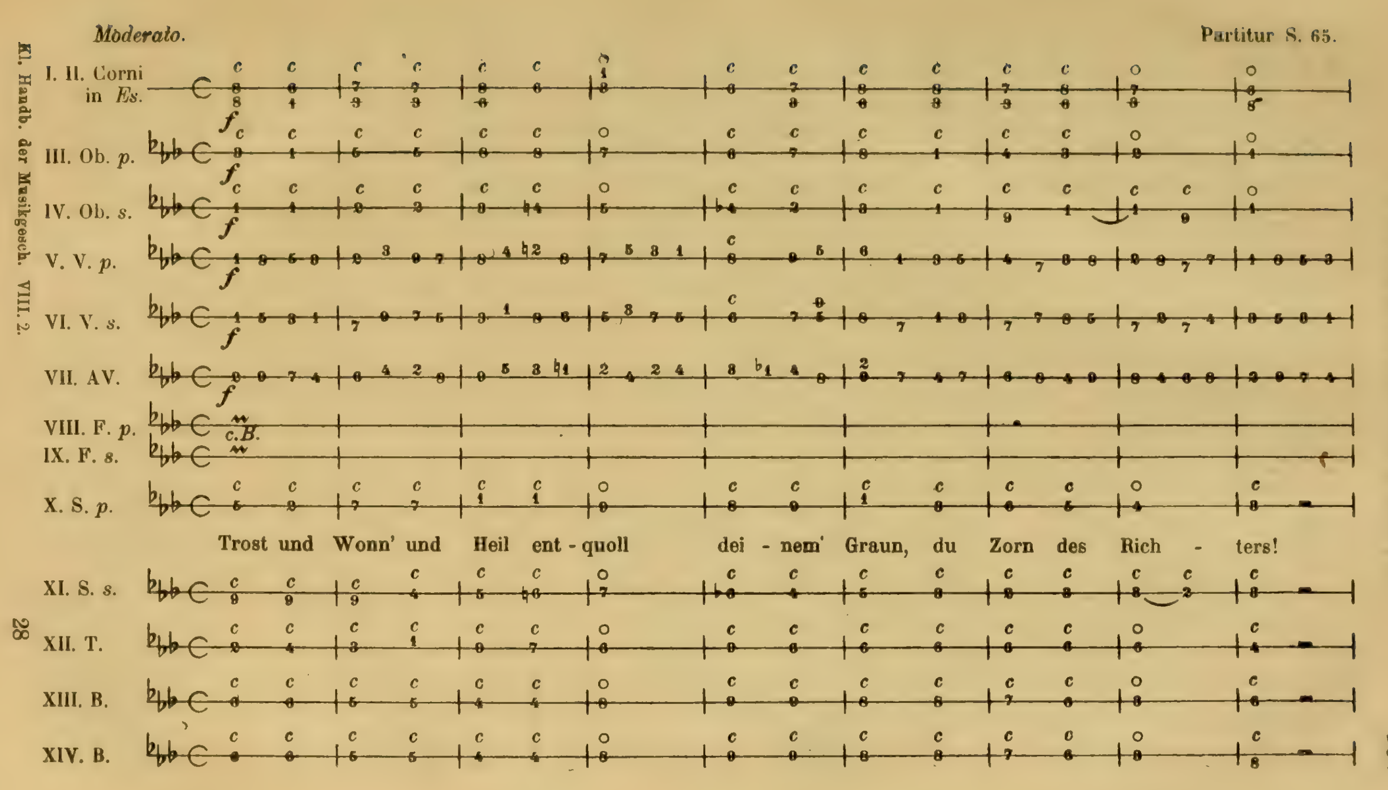
Bei verkürzter rhythmischer Schreibung oder werden die den häufiger zu wiederholenden Wert bezeichnenden Punkte nebeneinander gesetzt, z. B.: *c* 5 = . Bei Doppelgriffen werden die Zahlen übereinander gestellt, jede aber genau bezeichnet. 5/3 bedeutet z. B. in der Violine , 5/3 dagegen = . Taktstriche und Vortragsbezeichnungen werden aus der gewöhnlichen Notation übernommen.

In Beschränkung auf die ersten sieben Ziffern begegnet uns die Zahl zuerst in den Notationen von Vinegas de Hinestrosa[1] und Cabezon[2], dann im 17. Jahrhundert bei Jean Jacques Souhaitty, der offenbar von ihnen beeinflußt ist. Sowohl in seiner »Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant et la musique«[3], einer Schrift, die 1665 erschien und 1667 neu auf-

[1] Siehe oben S. 266 f.

[2] Vgl. Seite 267.

[3] Vgl. Fétis, »Biographie universelle« (2e édition) VIII, 71 f.


Moderato.
Partitur S. 65.
I. II. Corni in Es.
III. Ob. p.
IV. Ob. s.
V. V. p.
VI. V. s.
VII. AV.
VIII. F. p.
c.B.
IX. F. s.
X. S. p.
Trost und Wonn' und Heil ent - quoll dei - nem' Graun, du Zorn des Rich - ters!
XI. S. s.
XII. T.
XIII. B.
XIV. B.

gelegt wurde, als auch in seinen »Nouveaux Élémens de chant ou l'Essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter« (1677)[1] und in dem »Essai du chant de l'Eglise par la nouvelle méthode des nombres« (Paris 1679) wurden die einzelnen Oktaven folgendermaßen unterschieden:

Große Oktave *C—H*	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,
Kleine Oktave *c—h*	1	2	3	4	5	6	7
Eingestrichene Oktave *c'—h'*	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Zweigestrichene Oktave *c''—h''*	1;	2;	3;	4;	5;	6;	7;
c'''	1*						

Die Erniedrigung um einen halben Ton wird durch einen Strich durch die Zahl bezeichnet 3̶[2], die Erhöhung durch ein vorangesetztes Fragezeichen. Unregelmäßigkeiten lassen sich bei der Aufzeichnung von *fis* beobachten, das bald als 4̶, bald als ?4 begegnet. Auf die Bindung deutet ein wagerechter Strich unter den Zahlen; das »tremblement« kommt mit Hilfe des Ausrufungszeichens zum Ausdruck. Der Darstellung der Rhythmik dienen Buchstaben:

Pausen:	’	⌒	◡	−	∧	⊤	+	‡
Wertbuchstaben:	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*h*
Entsprechende Mensuralzeichen:								

Das einem Buchstaben angehängte i verlängert seinen Wert um die Hälfte, z. B. di = 𝅗𝅥. .

Diese Mensuren gelangen in den Beispielen nicht zum Ausdruck. Ein kurzer Gesang veranschauliche die Methode Souhaitty's:
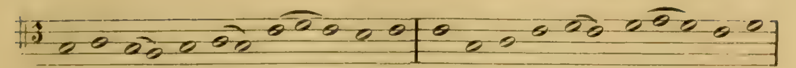
Pour la Pentecoste.

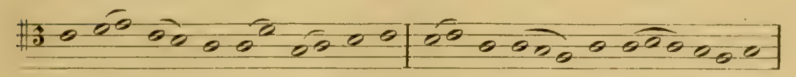
5 6 54 5 65 1.2.1. 7 1.
Ve-ni Cre-a-tor Spi - ri - tus,
1. 5 6 1. 2.1. 2.3.2. 1. 2.
Men-tes tu-o-rum vi - si-ta..
1. 2.3. 1.7 6 62. 56 7 1.
Im-ple su - per-na gra-ti-a
71. 6 654 6 676 5 4 5
Quae tu cre - a - sti pe-cto-ra.

---

[1] Exemplar in Paris, Bibl. Nat.

[2] Da die Setzerei die Typen 3 (*es*), 4 (*fis*) und 7 (*b*) nicht hatte, so half sie sich durch Vorsetzung eines t (transposition) vor die betreffenden Zahlen.



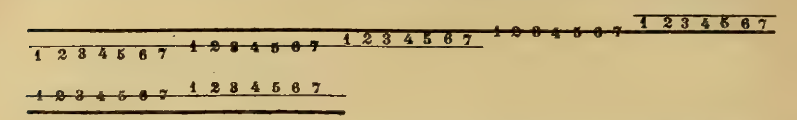


Auch Souhaitty sah die Saat, welche er ausgestreut hatte, noch nicht aufgehen. Aber das nächste Jahrhundert fand in Jean Jacques Rousseau[1] einen begeisterten Apostel der Zahlenschrift. Seit 1735 beschäftigte er sich mit dem Gedanken, die Töne mit Hilfe von Zahlen darzustellen. Am 22. August 1742 las er vor der Kgl. Akademie der Wissenschaften in Paris seinen »Projet concernant de nouveaux signes pour la musique«, und Anfang 1743 kam, nachdem die Akademie auf das vorsichtige Urteil von de Mairan, Hellot und de Fouchy hin sich zwar wohlwollend, aber nicht enthusiastisch über die nicht durchaus neue Art der Notenschrift ausgesprochen und Rameau mit scharfem Blick den Mangel der Übersichtlichkeit für den Zweck schneller Ausführung erkannt hatte, seine für die breite Öffentlichkeit bestimmte »Dissertation sur la musique moderne« heraus[2]. Wie Vinegas de Hinestrosa, Cabezon, Souhaitty beschränkt sich Rousseau auf den Gebrauch der ersten sieben Zahlen für die Töne der *C*-Leiter. Mit diesen sieben Ziffern überspannt er das ganze Tonsystem unter Anwendung zweier Methoden. Die erste, für große Partituren und kunstvoll gefügte Sätze in Frage kommende, geht von einer mittleren Oktave aus und setzt die ihr entsprechenden Zahlen auf eine Linie. Das Tonmaterial der nächst höheren Oktave erhält über der Linie seinen Ausdruck; für die folgende Oktave wird eine zweite Linie gezogen. In entsprechender Weise wird die Zahlenreihe der tieferen Oktave unter der Linie angeordnet und für die folgende tiefere Oktave auch unten eine neue Linie hinzugefügt. Mit Hilfe von drei Linien läßt sich also das Tonmaterial

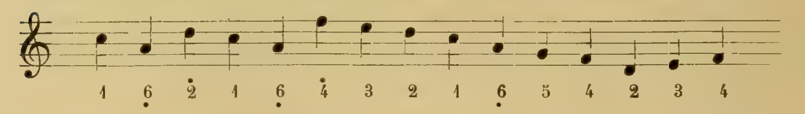
[1] Vgl. Jansen, »J. J. Rousseau als Musiker« (Berlin 1884) S. 44 ff. Siehe auch Th. Braun, »Die Ziffernmethode« (Essen 1883) S. 6 f.

[2] Siehe den Abdruck beider Arbeiten in den gesammelten Werken und in den 1781 in Genf erschienenen »Traités sur la musique«. Ein kurzer Abriß seines Notationssystems fand unter dem Terminus »notes« in seinem »Dictionnaire de musique« Aufnahme. Vgl. die 1775 bei Veuve Duchesne in Paris erschienene Ausgabe Bd. II, S. 15 ff.

von fünf, ja wenn wir den Raum über und unter den drei Linien noch in Anspruch nehmen, von sieben Oktaven genau festlegen.



Aber, wie seine zweite für einfache Melodien in Vorschlag gebrachte Methode[1] dartut, bedurfte es nicht einmal der Linien. Ausgang bildet irgendeine Oktave. Bei dem Übergang in die höhere Oktave wird ein Punkt über die Zahl gesetzt. Je nach der Zahl der Oktaven, die ein Tonschritt überspannt, kann die Zahl der Punkte vervielfältigt werden. Bei Schritten in die tiefere Oktave findet der Punkt unter der Zahl seinen Platz. Für alle folgenden Töne der gleichen Oktave ist der Punkt entbehrlich. Der Oktavwechsel gelangt nur bei dem ersten Tone zum Ausdruck, z. B.:



Steht eine Melodie nicht in *C* dur oder der entsprechenden Molltonart, so braucht nur die Tonika der betreffenden Dur- oder die Mediante der zugehörigen Molltonart als Tonsilbe angegeben zu werden, um alle Zahlen auf diese als 1 beziehen zu können. Als Mediante wird die Tonsilbe unterstrichen. Chromatische Alteration wird durch Durchstreichung der Zahl gekennzeichnet. Der Strich von links unten nach rechts oben bezeichnet den Kreuzton, der Strich von links oben nach rechts unten den *B*-Ton[2]. Die Oktavlage wird durch Buchstaben festgelegt: *a* bezieht sich gewöhnlich auf die große, *b* auf die kleine, *c* auf die eingestrichene, *d* auf die zweigestrichene und *e* auf die dreigestrichene Oktave. Die wenigen unter das große *C* hinabreichenden Töne werden unter dem Buchstaben *x* zusammengefaßt.

Zweiteiliger Takt wird durch eine 2 zwischen Tonart- und Oktavlagezeichen, dreiteiliger Takt durch eine 3 an der gleichen Stelle

---

[1] Diese bildete den Gegenstand seiner Akademievorlesung vom 22. August 1742. Vgl. seinen »Projet« und seine »Dissertation« S. 59 ff.

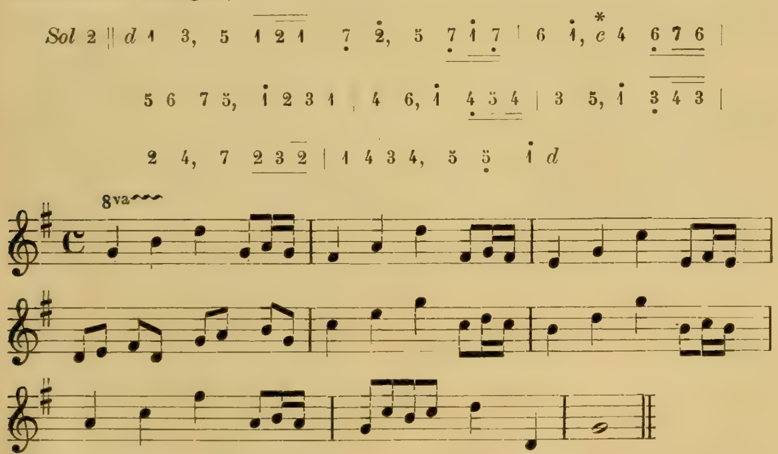
[2] Geistvoll ziehen die späteren Vertreter der Rousseau'schen Methode Galin, Paris, Chevé eine Parallele zwischen diesen Alterationsstrichen und der alten Bedeutung vom accentus acutus als Zeichen eines relativ höheren und von gravis als Zeichen eines relativ tieferen Tones. Vgl. z. B. Emile Chevé, »La Routine et le bon sens« (Paris 1852) S. 45.

zum Ausdruck gebracht, Vertikalstriche trennen Takte ab. Kleine Häkchen markieren den Teilwert bei ungleicher Wertverteilung. Sollen mehrere Unterteilwerte zu einem Teilwerte zusammentreten, so wird dies durch einen Horizontalstrich über oder unter den betreffenden Ziffern kenntlich gemacht, z. B.:

Fa 2 | *d*, 1 7 6 5 6 7, 1 2 1 7 1 6 7 3, 1 7 6 1 2 |

d 3 2 3 2, 1 7 6 7 | 2 1 2 1 7 6 5 7 | 3 2 1, 7 6.

Weitere Unterteilungen lassen sich mit Hilfe einer zweiten Horizontallinie festlegen, z. B.:



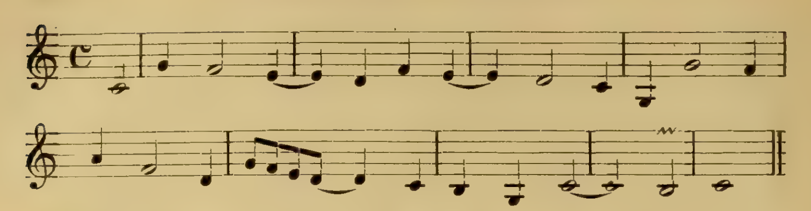
Zur Bezeichnung von Halten oder Synkopen führt Rousseau neben der gekrümmten Linie den Punkt ein, der dieselbe rhythmische Funktion ausübt, wie wenn an seiner Stelle eine Zahl stände, z. B.:

Ut 2 | *c*, 1 5 4, • 3 • 2, 4 3 • 2, • 1 5 5, • 4 |

c 6 4, • 2 5 4 3 2, • 1 7 5, 1 •, 7 1 •

---

* Dieses *c* der Vorlage kann nicht auf die Oktavlage zielen.



Als Pausezeichen wird die Null eingeführt, die wie die Tonziffern behandelt wird, der aber auch die Anzahl der Teilwerte als Ziffer überschrieben werden kann. Für die Tempobestimmung greift Rousseau auf das Echometer Sauveur's zurück, metronomisch will er das Zeitmaß durch die Pendellänge festgelegt wissen.

Beispiel.

Carillon milanois, en trio.

Ut

Cam - pa - na che so - na da lu - to e da fes - -
1er Dessus. *c* ” 3 | 6 , 7 , 1 | 7 , 6 , 5 | 6 , 7 , 1 | • , 2 , 7 | 1 , 2 , 3 |
Cam-pa - na che
2d Dessus. 3 *c* ” 0 | • | • | • | • , • , 3 | 6 , 7 , 1 |
Basse. *b* ” 0 | • | • | • | • | • |

- - - - - - - - - sta Fa
d 2 , 1 , 7 | 1 , 2 , 3 | • , 2 , 1 | • , 7 , 0 | • | 4 |
so - na da lu - to e da fe - sta Fa
d 7 , 6 , 5 | 6 , 7 , 1 | • , 7 , 6 | 6 , 5 , 0 | • | 2 |
Fa rom - per la tes - - -
b 0 | • | • • , • , 3 | 6 , 7 , 1 | 2 , 3 , 4 |

romper la tes - - - - - ta, Din di ra din di ra din di ra din don
d 4 , 3 , 2 | 3 | • 4 , 5 , 3 | • , 2 , 5 | 5 , 4 , 3 | 2 , 3 , 4 | 5 , 4 , 3 | 2 |
romper la tes - - - - - ta, Din di ra din di ra din di ra din don
d 2 , 1 , 7 1 • 2 , 3 , 1 | • , 7 , 3 | 3 , 2 , 1 | 7 , 1 , 2 | 3 , 2 , 1 | 7 |
- - - - - - - - - ta don don don
b 5 , 6 , 7 , 1 , 2 , 3 | • , 2 , 1 | 5 , 5 , 0 | • | 5 , • , • | 5 | 5 |

don don, dan di ra din don don don.
d 3 | 4 , • , 3 | 4 , 3 , 2 | 3 | 3 | 3 , • , *d* ||
don don, dan di ra din don don don.
d 1 2 , • , 1 | 2 , 1 , 7 | 1 | 1 | 1 , • , *d.* ||
don don. dan di ra din don don don.
b 1 | 6 , • , 1 | 4 , 2 , 5 1 , 3 , 5 | 1 , 5 , 3 | 1 , • , *b.* ||

Auch dieses geistvoll ausgebaute Notationssystem, mit welchem Rousseau eine Umwälzung in der Musik hervorzurufen hoffte, da

es Ersparnisse an Geisteskraft, Arbeit, Zeit, Papier und Kosten herbeizuführen berufen war, entsprach in seiner Wirkung auf Musiker und Gelehrte nicht den gehegten Erwartungen. Teils zog man seine Ursprünglichkeit in Zweifel und wies namentlich auf Souhaitty und Sauveur als seine Vorbilder hin[1], teils begegnete man ihm mit Gleichgültigkeit[2]. Erst dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, diese Tonschrift in ihrer Bedeutung für den grundlegenden musikalischen Unterricht und besonders für den großen Kreis der musikalischen Laien zu erfassen.

In Frankreich war es der Mathematiker Pierre Galin (1786 bis 1822), der seit 1817 die Rousseau'sche Ziffernmethode wieder aufgriff und Dank seiner Begeisterung und seiner pädagogischen Begabung mit der von ihm bis ins Feinste ausgebauten Gesanglehre zu weitestgehender Verbreitung brachte. Mit Feuereifer unterstützt wurde er hierin durch den Arzt Emile Joseph Maurice Chevé, der durch seine Frau Nanine Paris und deren Bruder Aimé mit der Methode bekannt geworden und zu ihren Gunsten den ärztlichen Beruf aufgegeben hatte. Nur wenig hat Galin, wie aus seiner »Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique«[3] hervorgeht, zu Rousseau's Zahlentonschrift hinzugetragen; sein Verdienst besteht in der geistigen Vertiefung. Auf die Parallele des Alterationsstriches mit den Accenten ist bereits hingewiesen worden. Beachtenswert ist die genaue Durchführung der Oktavbezeichnung aller Töne; jeder Ton wird seiner Oktavlage nach bestimmt. Die Rhythmen werden anschaulich zur Darstellung gebracht; ein aus erster Teilung der Taktzeit hervorgegangener Wert erhält einen Horizontalstrich, ein aus zweiter deren zwei, aus dritter

---

[1] Siehe D'Alembert, »Encyclopédie« (1751) I, XLIII in seinen »Discours préliminaires«.

[2] Vgl. Grimm, »Correspondance« V, 112.

[3] Paris 1818. Vgl. besonders das Kapitel »de la mesure« auf S. 185 ff. Siehe auch von Chevé: »Méthode élémentaire de musique vocale« (3e édition, Paris 1846) — »Méthode élémentaire d'harmonie« (Paris 1846) — Exercices élémentaires de lecture musicale à l'usage des écoles primaires« (Paris 1862). Von praktischen Werken seien als Beispiele aufgeführt: J. A. Malatier, »Citolégie et Sténographie Musicales, Répertoire de musique vocale et instrumentale« (Paris, 1844) — Emile Chevé et Amand Chevé »800 Duos gradues servant de complément à la méthode élémentaire de musique vocale. (2e édition, Paris Dec. 1858) — Album musical du peuple, 30 esquisses musicales très faciles composées pour le cours de Mr. Emile Chevé (Paris, Alex. Brulle) — A. Vialon, »Chants héroïques de nos pères. 60 choeurs patriotiques . . . traduits en musique en chiffres. Paris. Vgl. auch August Wolter, »Die Neuerungen auf dem Gebiete der Tonverhältnisse, Tonbenennungen und Tonschriften« (Bamberg 1880) S. 32 ff.

deren drei. Übersichtliche Gruppierung der rhythmischen Zeichen wird angestrebt, z. B.: 1 2 3 4. Eine einfache Taktzeit wird durch die gewöhnliche Ziffer, eine doppelte durch die Ziffer mit danebenstehendem Punkt, eine dreifache durch die Ziffer mit zwei Punkten dargestellt: 1 1. 1.. In der gleichen Weise werden die Pausen gemessen, nur daß an die Stelle der Zahlen von 1—7 die Null tritt. Die die Teilzeit abtrennenden commata Rousseau's fallen fort.

Beispiele.

Fragment d'un Choeur de Dardanus de Sacchini (Ton de *fa*)[1].

Soprano.	5 ·5	5 · 54 34	4 3 · 21	6 · 1 ·6	6 5 0 53	3 2 · 35	4 3 32 17	1 0 0
Contralto.	3 ·3	3 · 32 12	2 1 · 11	1 · 1 ·1	1 1 0 31	1 7 · 13	2 1 5 5	5 0 0
Tenor.	5 ·5	5 · 5 5	5 · · 43	4 · 6 ·4	4 3 0 5	5 · · 5	6 ·6 54 32	3 0 0
Basse.	1 ·1	1 · 5 5	1 · · 11	1 · 1 ·1	1 1 0 0	0 5 4 3	4 4 5 5	1 0 0

La plainte de l'opprimé[2].

Paroles de A. Vialon, musique de L. Périn, élève d'Ém. Chevé.

(5/1) Ton d'*Ut* (MM 60).

5/5 Sopranos *pp*	1 · 1 2	3 · · 3	3 2 3 2	2 1 5 0	1 · 7 6	5 · · 7	2 1 6 2	5 · 0 5	5 2 3 2	1 · 5 1	7 1 2 3
4/3 Sopranos *pp*	3 · 3 5	1 · · 1	1 1 1 4	4 · 3 0	3 · 5 1	7 · 6 5	4 6 1 76	5 · 0 5	7 6 5 4	3 · 3 3	4 3 5 1
	O toi qui	fais sous	la voû-te é-toi-	lé - e	Bril-ler ton	trône à	jamais glori-	eux; I-ci, i-	ci, dans la pous-	siè - re, la	tê-te proster-
1/1 Contraltos	1 · 1 1	1 3 5 5	6 4 5 5	1 · 1 0	3 · 2 2	2.· · 2	2 2 3 4	5 5 5 5	5 5 5 5	5 · 5 5	5 5 5 5

[1] Aus »Méthode élémentaire de musique vocale par Mme. Emile Chevé«. Troisième edition. Paris, 1846.

[2] Entnommen dem »1er Album musical du peuple, 30 esquisses musicales très faciles composées pour le cours de Mr. Emile Chevé«. Paris, Alex. Brulle.

		(cresc.)		(dim.)
2 • 5 5	5 2 3 2	2 1 5 0	6 7 1 2 2	3 • 2 •
7 • 7 5	5 5 5 5	5 5 5 0	6 7 1 2 1	7 • 7 •
-né - e, Nous	t'implorons, nous	t'im-plorons	en ces temps mal-heu -	reux, oui!
5 • 5 5	4 4 3 2	1 3 5 0	6 7 1 7 6	3 • 5 •

(pianis.)				
1 • 1 2	3 • 3 3	3 2 3 4	5 • 3 0	1 • 7 6
1 • 3 5	1 • 1 1	1 1 1 1	1 • 1 0	1 • 7 6
Dans la pous-	siè - re, la	tê - te pro-ster-	né - e.	Nous t'implo-
1 • 1 1	1 3 5 6	5 4 5 6	5 • 5 0	1 • 7 6

		Fin.
3 • • 1	2 1 2 • 5	1 • • 0
5 • • 6	7 6 7 • 7	1 • • 0
rons en	ces temps mal - heu-	reux!
3 • • 1	5 5 5 • 5	1 • • 0

Diese verfeinerte Methode Galin-Chevé-Paris fand über die Grenzen Frankreichs hinaus Verbreitung. In Deutschland gewann sie namentlich in Tr. Th. Stahl, der 1860 mit »Sing-Übungen« und 1862 mit einer »Singschule« herauskam, in August Koch, der 1887 »Lieder für Volksschüler« veröffentlichte, in Alfred W. Mueser, dessen »38 Choräle« 1897 in Elberfeld erschienen, und anderen Vertreter. Von niederländischem Boden seien nur die »Zangoefeningen naer Daniel de Lange's Zangschool« von W. H. de Groot (Groningen 1890), von dänischem Malling's »Tyve Viser og Smaasange« (Kopenhagen, Wilh. Hansen), von russischem Albrecht's »12 detskich pesen« erwähnt.

Auf Deutschland hatte aber bereits von anderer Seite die Rousseau'sche Methode gewirkt. Hier war namentlich die an Pestalozzi mit seinem Streben nach Anschaulichkeit anknüpfende und von Pfeiffer und Nägeli unter starker Betonung des Nationalen geförderte Bewegung, die das ganze Volk bewußt singend machen wollte, der Faktor, der der Rousseau'schen Ziffernschrift zum Durchbruch und zur Anerkennung verhalf.

Die Einflüsse der Rousseau'schen Ideen und der sicherlich von ihnen nicht unberührt gebliebenen Partiturdruckversuche J. A. P. Schulz's wirkten zusammen bei dem Konsistorialrat Carl Gottlieb Horstig, der, durch den Tiefstand des Schulgesangs und des damit in Verbindung stehenden Kirchengesangs bewogen, eine Reform

der Singschulen in Deutschland erstrebte[1] und vor allem nach einem einfacheren Notationssystem suchte. Nachdem er mit scharfem Blick die Verbindung zweier Dreiliniensysteme als wesentliche Vereinfachung herausgefunden hatte, kam er durch die Bekanntschaft mit J. A. P. Schulz's Partiturdruckversuch zur Zahl als Mittel der Melodiefixierung. In der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom 12. Februar 1800 (Jahrgang II Nr. 20) erschien sein Artikel »Chiffern für Choralbücher«. Er beklagt darin, daß des teuren Preises wegen die Noten den Gesangbüchern abhanden gekommen seien, und empfiehlt, die Melodien mit Hilfe von Zahlen aufzuzeichnen. Die über die Oktave nach oben und unten hinausgehenden Töne werden als 2 3 4 oder 7 6 5 über und unter einer Linie notiert. 1801 erschien sein »Taschenbuch für Sänger und Organisten«[2]. Die Verwendung der Ziffern bis 9 läßt noch den Einfluß des Schulz'schen Versuches erkennen, die Identifizierung von 8 9 mit 1 und $\underline{2}$ der höheren und von 1 und 2 mit $\bar{8}$ und $\bar{9}$ der tieferen Reihen führen ihn aber auf die Bahnen von Rousseau zurück. Wie bei diesem entspricht die Zahl 1 der Tonica der Dur- und der Mediante der Molltonarten. Für die Teilung des Tones führt er den Bindebogen ein, die Akzidentien behält er aus der gewöhnlichen Notation bei.

Langsam kam die Zifferntonschrift in ihrer Beziehung zur Kirche und Volksschule in Fluß. Pfarrer und Lehrer nahmen daran regsten Anteil[3]. Auf Horstig folgte der Schullehrer Hurxthal zu Radevormwalde, der die Zahl im Anhange seines vierstimmigen Choralbuches zur Anwendung brachte. Auch der Schulinspektor Zeller benutzte in seinen Fortbildungskursen für würtembergische Schullehrer und Geistliche in Heilbronn 1809 gedruckte Ziffernchöre. Vielleicht durch ihn beeinflußt[4] setzten aber dann die Bemühungen von B. C. L. Natorp ein. Gestützt auf den Pestalozzi'schen Satz, »daß die Musik und insbesondere der Gesang als die natürlichste, allgemeinste und wirksamste Musik ein wesentlicher und Hauptbestandteil des öffentlichen Unterrichts sei und

[1] Vgl. »Allgemeine Musikalische Zeitung« vom 12. bis 26. Dezember 1798 und vom 2. Januar 1799.

[2] Vgl. »Allgemeine Musikzeitung« (Offenbach den 24. und 27. Oktober 1827) Artikel: »Zur Geschichte der Gesangbildung in Volkschulen, ein Beitrag zur Entscheidung der Ziffern- und Notenfrage«. Siehe auch den Aufsatz von A. D. »Über die Bezeichnung der Töne durch Ziffern in der Volksschule« in den Nummern 45 und 46 desselben Jahrgangs.

[3] In Brandenburg vereinigten sich Pfarrer und Lehrer zu methodologischen Besprechungen der Ziffernmethode.

[4] Zeller spricht selbst die Möglichkeit aus.

auch in den Volksschulen auf dem Lande wie in den Städten unter die Unterrichtsgegenstände aufgenommen werden müsse« und vornehmlich angeregt durch die Tätigkeit der beiden Schweizer Nägeli und Pfeiffer, die 1810 eine »Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen« in Zürich herausbrachten und 1812 einen Auszug aus derselben für Volksschulen vorlegten, kam Natorp 1813 mit seiner »Anleitung zur Unterweisung im Singen« und 1816 mit seinem »Lehrbüchlein der Singekunst in 2 Kursen« heraus. Die »Gesanglehre« von J. F. W. Koch (Magdeburg 1814), das »Musikalische Schulgesangbuch« von Albrecht Ludwig Richter (Berlin 1815), die »Musikalische Wandfibel zum Gesangunterrichte in Volksschulen« von Stephani und Muck (Erlangen 1815), das »Choralbüchlein zum Gebrauch der Erlanger Bürger-Schule« von Jac. Fried. Martius (Erlangen 1817) und ähnliche Choralmelodienbücher von Dammas, Wolbold und andern folgten. So groß aber auch der Kreis von Anhängern wurde, so fehlte es dem Zahlensingen gegenüber auch nicht an warnenden Stimmen wie die von Wilke in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom 24. Februar 1813 oder jene des Wernigeroder Musikdirektors Moritz Salomon, der 1820 gegen Natorp's »Anleitung« zu Felde zog. Auch die Urteile von Dr. Heinroth aus Göttingen und Zeller aus Kreuznach sind hier nicht zu übersehen[1].

Nicht alle zeigen durchaus die gleichen Notationsprinzipien. Wie Rousseau besonders für Partituren und schwierigere Sätze, so nimmt Natorp allgemein die Ziffern 1—7 als Tonbezeichnungen der mittleren Oktave auf einer Linie an und verwendet dieselben Zahlen für die tiefere Oktave unter, für die höhere Oktave über der Linie. Als Pausen, Akzidentien und Vortragszeichen benutzt er diejenigen der gewöhnlichen Tonschrift. Die gleiche Oktavunterscheidung können wir auch bei Jo. Karl Wilh. Niemeyer in seinem »Dreistimmigen Choralmelodienbuch in Ziffern« (Halle 1817), bei August Zarnack in seinem »Weisenbuch zu den Volksliedern für Volksschulen« (Berlin 1819—20), bei Engstfeld in seiner »Kurzen Beschreibung des Tonziffernsystems« (Essen 1825), bei Jacob Jos. Behrendt in seiner »Sammlung ein- zwei- drei- und vierstimmiger Kirchen- und Schullieder« (Glogau 1827), bei Lochmann in seinem »Schulgesangbuch für Volksschulen« (Leipzig 1830), bei Braune in seinem »Kleinen Choral-Melodienbuch für Schulen. Ausgabe in Ziffern« (2. Aufl. Berlin 1833), in den »Choralmelodien der evangelischen Kirche in Ziffern gesetzt« (Gütersloh 1840), bei

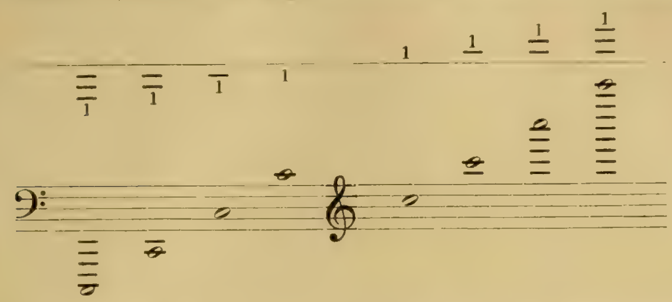
[1] Vgl. die »Musik-Zeitung« (Offenbach) 1827 Nr. 26 und 33.

Friedrich Wilhelm Schütze in seinem »Praktischen Lehrgang für den Gesangunterricht in Volksschulen« (Dresden und Leipzig 1843), bei Knuth in seiner »Unterweisung im Singen« (Berlin 1843), bei Junker in seinen »Sämtlichen Choralmelodien zu den Berliner und Elberfelder Gesangbüchern« (Simmern 1846), bei Hermann Knievel in seinen »Melodien des Choralbuches für katholische Kirchen« (Paderborn 1869) und bei F. Schulte in seinen »Melodien zu Liedern in dem Lesebuch für die Unter- und Mittelklassen katholischer Volksschulen« (Paderborn 1879) erkennen, um nur ein paar wichtige Werke herauszugreifen. Andere verändern leicht Rousseau's erste Methode der Oktav-Unterscheidung, indem sie die Mitteloktave ohne Linie darstellen, bei den umlagernden Oktaven aber an seiner Schreibweise festhalten und die höhere Oktave mit einem Strich unter, die tiefere mit einem Strich über den Zahlen auszeichnen. Genannt seien nur Karl Gottlieb Hering mit seiner »Gesanglehre für Volksschulen« (Leipzig 1820), Joh. Friedr. Wilh. Koch mit seinen »Vierstimmigen Chorälen und Altargesängen in Ziffern für Sängerchöre« (Magdeburg 1822) und W. Prozell mit seiner »Kurzen Einleitung zum Singen nach Zahlnoten« (Neubrandenburg 1855). Dieses Prinzip wird nun entgegen der Rousseau'schen Methode, die gewissermaßen Linie und Zwischenraum benutzt, für die übrigen Oktaven dahin erweitert, daß zwei und drei Striche unter oder über der Zahl gezogen werden. Ich erwähne hier nur die »Chromatische Tonschrift« von H. Hohmann, die die Oktaven folgendermaßen auseinanderhält:

c'''—h'''	$\underline{\underline{1}}$	$\underline{\underline{2}}$	$\underline{\underline{3}}$	$\underline{\underline{4}}$	$\underline{\underline{5}}$	$\underline{\underline{6}}$	$\underline{\underline{7}}$	$\underline{\underline{8}}$	$\underline{\underline{9}}$	$\underline{\underline{+}}$	$\underline{\underline{0}}$	$\underline{\underline{B}}$
c''—h''	$\underline{1}$	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{4}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{7}$	$\underline{8}$	$\underline{9}$	$\underline{+}$	$\underline{0}$	$\underline{B}$
c'—h'	1	2	3	4	5	6	7	8	9	+	0	B
c—h	$\overline{1}$	$\overline{2}$	$\overline{3}$	$\overline{4}$	$\overline{5}$	$\overline{6}$	$\overline{7}$	$\overline{8}$	$\overline{9}$	$\overline{+}$	$\overline{0}$	$\overline{B}$
C—H	$\overline{\overline{1}}$	$\overline{\overline{2}}$	$\overline{\overline{3}}$	$\overline{\overline{4}}$	$\overline{\overline{5}}$	$\overline{\overline{6}}$	$\overline{\overline{7}}$	$\overline{\overline{8}}$	$\overline{\overline{9}}$	$\overline{\overline{+}}$	$\overline{\overline{0}}$	$\overline{\overline{B}}$

Ein weiterer Schritt führte ganz von der Methode Rousseau's ab. Eine Mittellinie stellt die Scheide zwischen dem höheren und tieferen Tongebiet dar. Über derselben werden die Oktaven unterschieden mit Ziffern ohne Strich und mit Ziffern mit einem, zwei und drei Strichen unter den Zahlen. Entsprechend ist die Unterscheidung der Ziffern unter der Linie. J. E. Miquel gibt in seiner

»Arithmographie musicale. Méthode de musique simplifiée par l'emploi des chiffres« (Paris 1842) folgenden Aufriß der Oktavunterscheidung:



Liegt hier die Grenzlinie zwischen der ein- und zweigestrichenen Oktave, so wird sie bei Leo Kuncze in seiner »Tonziffer-Notation für die Neuklaviatur« (Raab-Sziget 1877) und bei Hans Schmitt in seiner »Neuen Tonschrift« (Brünn, M. Rohrer, 1892) zwischen der kleinen und eingestrichenen Oktave gezogen. Beide rechnen übrigens mit zwölf Halbtönen.

Eine zweite Reihe von Vertretern der Ziffernnotation knüpfen an Rousseau's zweite Methode der Oktavunterscheidung an. Durchaus dieser Methode folgen z. B. C. v. Ziwet in seinem »System zur Verbesserung der Musik und zur leichteren Erlernung derselben ohne die jetzt gebräuchlichen italienischen Noten« (um 1830), J. Claviere in seiner »Méthode élémentaire ou Principes méthodiques de la Musique en Chiffres arabes à l'usage du Chant populaire« (um 1848) und J. Wüllner in seinem »Gesangbuch für ein- und zweiklassige katholische Volksschulen« (Arnsberg). Andere ersetzen aber den Punkt durch ein anderes Zeichen. Friedrich Dammas gebraucht 1819 in seinem »Zifferncharalbuche zu allen Melodien des alten und neuen Stralsundischen Gesangbuchs« den Horizontalstrich, ebenso C. A. Zeller in seiner »Kleinen Gesanglehre für Volksschulen« (Stuttgart 1839). Albrecht Ludwig Richter wendet dagegen in seinem »Musikalischen Schulgesangbuch« (Berlin 1815) den kleinen Kreis an und unterscheidet die Oktavlagen als

$$\underset{\circ}{1}\,\underset{\circ}{2}\,\underset{\circ}{3}\,\underset{\circ}{4}\,\underset{\circ}{5}\,\underset{\circ}{6}\,\underset{\circ}{7}\quad 1\,2\,3\,4\,5\,6\,7\quad \overset{\circ}{1}\,\overset{\circ}{2}\,\overset{\circ}{3}\,\overset{\circ}{4}\,\overset{\circ}{5}\,\overset{\circ}{6}\,\overset{\circ}{7}\quad \overset{\circ\circ}{1}\,\overset{\circ\circ}{2}\,\overset{\circ\circ}{3}\,\overset{\circ\circ}{4}\,\overset{\circ\circ}{5}\,\overset{\circ\circ}{6}\,\overset{\circ\circ}{7}.$$

Der Präceptor in Sindelfingen Wolbold ersetzt wiederum abweichend in seiner »Kurzen Anleitung zum Singen« (Stuttgart 1819) den Punkt durch ein Komma.

Eine dritte Reihe von Vertretern der Ziffernmethode unterscheidet die einzelnen Oktavlagen nur durch verschiedene Höhen-

ordnung. Aufgeführt seien nur E. E. Langhans mit seinem »Einstimmigen Choralbuch in Ziffern für evangelische Schulen der Provinz Preußen« (Memel 1837), die »Choral-Melodien« (Schönebeck, G. P. Winterstein, 1843) und L. Schmidt mit seinen »120 Melodien zum Alten Magdeburger und zum Braunschweiger Gesangbuche« (1855). Auch ein Versuch, die Zwischenräume eines Liniensystems zur Oktavunterscheidung zu benutzen, liegt in der »Sammlung angemessener Stücke zur Übung in der Rousseau'schen Musikschrift« (Böblingen, Landbeck, 1827) vor. Das Prinzip scheint von M. C. A. Klett zu stammen, der 1827 in Stuttgart mit »Beiträgen zur Volksnote« herauskam. Gegen dasselbe wandte sich der Göttinger Direktor Dr. Heinroth in der »Caecilia« Band VIII. Derselbe Versuch tritt uns noch einmal 1850 auf englischem Boden in Miss Busby's »Exposition of a new method of writing music scientifically« (London, W. Clowes and Sons) entgegen. Jens Andreas Bramsen, der 1824 in Kopenhagen mit »Liedern für das frühere und reifere Alter mit Melodien« herauskam, führt ziemlich schwerfällig für die große Oktave Zahlen mit zwei Sternchen unten links, für die kleine Oktave Zahlen mit einem Sternchen unten links, für die eingestrichene Oktave Zahlen mit einem Strich darüber, für die zweigestrichene Oktave Zahlen mit einem Sternchen oben links ein. Mit der Größe der Zahlen charakterisieren die einzelnen Oktavlagen Alb. Gereon Stein in seinem »Kölnischen Gesang- und Andachtsbuch« (3. Aufl. 1856) und Bernhard Roth in seinem »Choralbüchlein nach den Melodien des Andingschen Choralbuchs in Ziffern und Noten« (2. Aufl. Hildburghausen, Gadow, 1905). Ersterer unterscheidet z. B.:

$\underline{1}\ \underline{2}\ \underline{3}\ \underline{4}\ \underline{5}\ \underline{6}\ \underline{7}\quad 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\quad {\scriptstyle 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7}\quad \bar{1}\ \bar{2}\ \bar{3}\ \bar{4}\ \bar{5}\ \bar{6}\ \bar{7}.$

Eine zweite Abweichung von Rousseau's Ziffernmethode offenbart sich in der Darstellung der Chromatik. Ein großer Teil der Zifferisten hält an den alten Akzidentien fest. Genannt seien nur Natorp (1813, 1816), Jacob Jos. Behrendt (1827), Lochmann (1830), Braune (1833), die Herausgeber der »Choral-Melodien« (Gütersloh 1840), Knuth 1843, die Herausgeber der »Melodien zu dem Katholischen Gesang- und Gebetbuch Sursum corda« (Paderborn 1876), Schulte (1879, 1886) und Roth (1905). Andere schließen einen Kompromiß zwischen der gewohnten Praxis und der Rousseau's. So nimmt Dammas (1819) für den Kreuzton die Durchstreichung der Ziffer an, hält aber für den *B*-Ton an der Vorsetzung von ♭ fest. Wieder andere entscheiden sich für das von Rousseau dargebotene Mittel, wenden es aber nicht in gleichem Sinne an. So

bezeichnet Bramsen 1824 die Tonerniedrigung durch einen Strich unter der Zahl, und verwendet Miss Busby die Durchstreichung von links oben nach rechts unten für den Kreuzton und die wagerechte Durchstreichung für den *B*-Ton. Bei dem Gebrauche des alten ♭ verharren Joh. Friedr. Wilh. Koch (1825), Langhans (1837) und L. Schmidt (1855), führen aber für das Kreuz das Sternchen ein. Das Kreuz wird durch * und das *B* durch + ersetzt in dem »Einstimmigen Choralbuch in Ziffern für Volksschulen« von Joh. Friedr. Wilh. Koch (3. Aufl. Magdeburg 1821) und den »Choral-Melodien« (Schönebeck 1843). Sehr früh tauchen auch schon Versuche auf, die Akzidentien durch Bezeichnung einer zwölfstufigen Skala mit den laufenden Zahlen zu vermeiden. Als erster ist Dr. J. Fr. Chr. Werneburg mit seiner »Allgemeinen neuen viel einfacheren Musik-Schule« (Gotha 1812) zu nennen, der die Ziffern von 0—11 unter Einführung einfacherer Typen für 10 und 11 verwendet. Ihm anzuschließen ist C. v. Ziwet mit seinem »System zur Verbesserung der Musik« (1830), Leo Kuncze mit seiner »Tonziffer-Notation« (1877), H. Hohmann mit seiner »Chromatischen Notation« und Hans Schmitt mit seiner »Neuen Notenschrift« (1892).

Gering sind die Unterschiede hinsichtlich der Darstellung der Pausen. Männer wie Natorp, Albr. Ludw. Richter (1815), Wolbold (1819), Miquel (1842) halten an den Zeichen der Mensuraltheorie fest, andere nehmen die Bezeichnung Rousseau's mit einer Null an. Der bereits erwähnte Jacob Jos. Behrendt vermittelt und verharrt für die Pausen bis zum Viertel hinunter bei den alten Zeichen, nimmt aber für die Achtelpause die Null an und zeichnet diese für die kleineren Pausen mit Horizontalstrichen am Kopfe der Zahl aus: $\bar{0}$ $\bar{\bar{0}}$.

Bedeutsamer sind die Abweichungen bei der Darstellung der Rhythmik. Die Ziffer diente auf deutschem Boden in erster Linie der Volksschule und der Kirche. In der Volksschule sollte sie nach der Ansicht vieler mehr nur auf die bei weitem anschaulichere Note vorbereiten, hatte mehr nur Melodien mit ganz einfachen Rhythmen zur Darstellung zu bringen. Auch in der Kirche herrschte damals fast durchgehends der isometrische Choral. So manches Dokument der Ziffernschrift konnte daher ziemlich leicht über den Rhythmus hinweggehen. Allgemein zog die bloße Ziffer den Wert einer Viertelnote auf sich. Größere Werte wurden gern durch Bindung hergestellt. Zum Belege führe ich nur die Werke von Albrecht Ludwig Richter (1815), Friedrich Dammas[1] (1819),

[1] Der hier zur Anwendung gebrachte »langsame« Bogen ist nach unten gewölbt.

Lochmann (1830), Lindemann (um 1835) und die »Choral-Melodien« (Schönebeck 1843) an:

3 3 = 𝅗𝅥 3 3 3 = 𝅗𝅥. 3 3 3 3 = 𝅝

Achtel werden dadurch gekennzeichnet, daß die Ziffern näher aneinander gerückt, mit Klammern oder Häkchen eingeschlossen werden wie bei Joh. Friedr. Wilh. Koch (1821, 1822) oder mit einem nach oben gewölbten »schnellen« Bogen überspannt werden wie bei Friedrich Dammas (1819), Wolbold (1819) und andern.

Am häufigsten gelten auch in der Ziffernschrift für Achtelnoten und alle kleineren Werte die rhythmischen Zeichen der Tabulatur. Bald beobachten wir über den Zahlen sowohl Hälse (caudae) als auch Fahnen wie bei August Zarnack in seinem »Weisenbuch« (1819/20), bei Engstfeld in seiner »Gesangfibel« (1830), bei F. Schulte in seinen »Melodien« (1879) und seinem »Jugendsänger« (1886), bald sind nur die Fahnen als Horizontalbalken, die sowohl über wie unter den Zahlen ihren Platz haben können, übrig geblieben, wie in Langhans' »Einstimmigem Choralbuch« (1837), in Waldmann's »Gesanglehre« (1841) und bei Wüllner in seinem »Gesangbuch für ein- und zweiklassige katholische Volksschulen«.

Einige setzen nach dem Vorbilde französischer, italienischer und spanischer Lautenisten Noten zur Bezeichnung der Rhythmen über die Zahlen wie z. B. Friedrich Wilhelm Schütze in seinem »Praktischen Lehrgang für den Gesangunterricht in Volksschulen« (Dresden und Leipzig 1843) oder Leo Kuncze in seiner »Tonziffer-Notation für die Neuklaviatur« (1877), nach der ich das Passionslied »In banger Leidensstunde« zur Veranschaulichung mitteilen möchte.

4

8	8 8 1 ♭		6 6		8 1 ♭	9	4 3
4	4 4 9 6	9 8 ♭	9 8 4 4	6 8 8	8 4 9 8	6 8	8 8
1	1 1 4 3	6 4 4	4 4 1 1	3 4 3	3 1 4 4	1 3	1 6
1	1 9 ♭	♭ ♭ 8	9 ♭ 9 0	♭ ♭ 8	8 9 4	6 8	1 8
		3 4 2	1 ♭	♭ 4 8	8	8	

1 8 8	1	9				4	
8 8 6	4	♭ ♭ 4 8	6 8 9 8 8	6 4 6	4	8 3 1 ♭	1
4 3 3	1	4 4 1 4	4 3 4 1	1 1 3 1	1 3 1 8	1 6 4 3	4
8 8	1	♭ ♭ 9 ♭	9 ♭ ♭ 8	8 8 ♭ 9	8 8 4 8	1 9 8 8	8
		8 8 ♭	1 ♭ 4 4	8 1 8 6	6 1	6 8	1
				3 8	8		

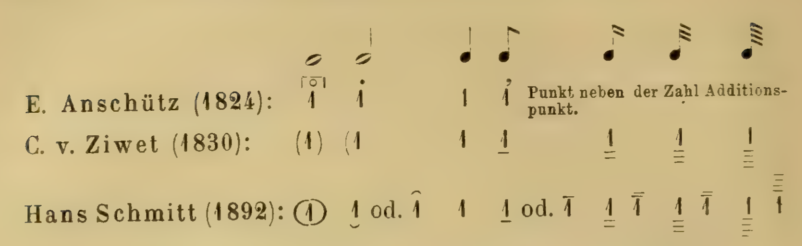
Besonders mannigfaltig ist die Darstellung der größeren Werte. Einige halten die Funktion des Punktes nach Galin fest. Ein Punkt neben einer Ziffer macht sie zur Halbennote, zwei Punkte zur punktierten Halben, drei Punkte zur Ganzen. Als Belege seien nur Natorp's Werke, L. Schmidt's »120 Melodien« (1855) und Alb. Gereon Stein's »Kölnisches Gesang- und Andachtbuch« (3te Ausgabe 1856) aufgeführt. Gewisse Berührungspunkte zeigt auch das Verfahren, welches H. Hohmann in seiner »Chromatischen Notenschrift« vorschlägt. Er behandelt alle Zahlen als Notenköpfe und kaudiert sie. Seine Wertleiter mit den entsprechenden Pausen ist:

Diese rhythmische Darstellung ähnelt jener älteren Miquel's in seiner »Arithmographie musicale« (Paris 1842).

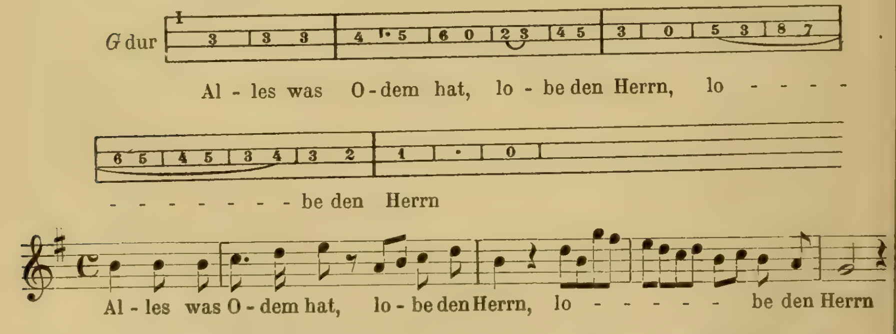
Werte:
Figuren:

Bei mehreren Zifferisten tritt an die Stelle des Punktes ein kurzer Horizontalstrich wie z. B. bei Langhans (1832) und Knuth (1843), die ihn hinter, und Braune (1833), Leopold Henkemeyer (»40 neue Lieder«, 4. Aufl. Paderborn 1863), Schulte (1879) und Roth (1905), die ihn über die Zahl setzen. Braune sieht allerdings die Halbe als Grundwert an und erkennt daher in der Zahl mit Horizontalstrich z. B. $\bar{4}$ den Wert der ganzen Note. Martius (1817) und Waldmann (1841) ersetzen den Strich durch einen kleinen, nach oben geöffneten Halbkreis.

Auch die verschiedene Größe der Ziffern wird wie für die Oktavlage so auch für die Rhythmik nutzbar gemacht. Natorp (1813), August Zarnack (1819/20), Peter Gleim in seinen »Melodien zu den Liedern der Freude, Unschuld und Tugend« (Eschwege 1822), Engstfeld in seinen »Chorgesängen für den kirchlichen Gebrauch« (1825) und Schulte (1886) gebrauchen große Zahlen im Werte einer halben, kleine im Werte einer Viertelnote. Letzterer notiert ganze Noten als Ziffern mit folgender liegender kleiner Null. Zwischen dicken und dünnen Ziffern unterscheidet Junker in seinen »Sämtlichen Choralmelodien« vom Jahre 1846. Noch einige abweichende rhythmische Darstellungsformen seien aufgeführt:



Enger an Rousseau knüpfen einige Versuche an, die durch räumliche Anschauung die Rhythmik zum Ausdruck bringen. Zuerst zu nennen ist Bramsen (1824), der mit dem Komma zur Begrenzung der Taktzeit und mit dem Apostroph zur Bezeichnung der Unterteilung operiert. Deutlicher ist das System von M. C. A. Klett (1827)[1]. Er nimmt, wie oben[2] bereits bemerkt worden ist, für den Umfang von drei Oktaven ein Vierlieniensystem an. Die Zahlen füllen die Zwischenräume. Ein Strich durch alle Spatien stellt den Taktstrich dar, ein Strich durch ein Spatium grenzt eine Taktzeit, ein Strich in Gestalt einer ganzen Pause eine halbe Taktzeit ab. Dasselbe Verfahren beobachten wir in der »Sammlung angemessener Stücke zur Übung in der Rousseau'schen Musikschrift«, welche 1827 bei Landbeck in Böblingen erschien. Ein kurzer Abschnitt sei als Beispiel vorgelegt:



Wichtig für die Intonation ist die Angabe der Tonart. Einige schreiben die der Dur- oder Moll-Weise entsprechende Durtonart in Buchstaben z. B. Es oder B voran. Andre stellen die Tonika der zu wählenden Dur-Leiter der entsprechenden Zahl der C-Reihe gleich und notieren z. B. $1 = 4$ (*F*dur) oder $1^{\circ} = 6$ (*A*dur). Für erstere Methode braucht nur an Joh. Friedrich Wilhelm Koch's

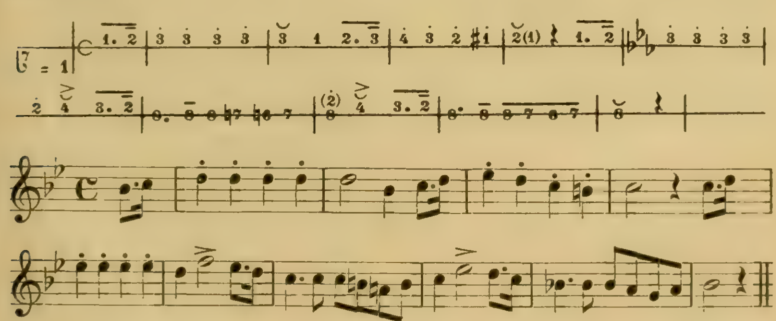
[1] »Beiträge zur Volksnote« (Stuttgart).
[2] S. 410.

»Einstimmiges Choralbuch in Ziffern« (Magdeburg 1821), für letztere an Albrecht Ludwig Richter's »Musikalisches Schulgesangbuch« (Berlin 1815) erinnert zu werden.

Ebenso verständlich ist auch die Ausdrucksweise Alb. Gereon Stein's, der mit 6 = F z. B. *f* moll charakterisiert, oder von K. Jung und A. Linz in ihrer »Anleitung zum Gesang-Unterricht in der Volksschule« (Donaueschingen 1869), die *a* moll durch $\overline{6} = \not{1}$ zum Ausdruck bringen.

Im Anschlusse hieran sei auch das Schlüsselzeichen Hans Schmitt's erwähnt, das der Lage des mittleren *c* entsprechen soll: |— —|. Von ihm aus bestimmen Zahlen die eigentliche Tonlage z. B. |—²—: oberer Ton zweigestrichene Oktave, unterer Ton eingestrichene Oktave; |—₂— oberer Ton kleine Oktave unterer Ton große Oktave usf.

Ein wichtiges Prinzip gelangte frühzeitig bei Melodien zur Anwendung, die aus einer Tonart in die andere modulieren, das Prinzip der Umzifferung. Schon Wolbold (1819) berührt es. Klett (1827) bezeichnet die Stelle, bei der die Umzifferung stattfindet, mit einem liegenden kleinen Kreuze. Dasselbe Zeichen begegnet auch in der »Sammlung angemessener Stücke zur Übung in der Rousseau'schen Musikschrift« (1827). Joseph Waldmann setzt in seiner »Gesanglehre für Volksschulen« (Karlsruhe und Freiburg, Herder 1841) bei der Umzifferung die neue Ziffer in Klammer über oder neben die erste, z. B.:



Charakteristisch für den damaligen Stand der Ziffernnotation ist Ernst Henschel's Kritik des Waldmann'schen Werkes in der »Euterpe« 1843[1]: »Mit einer Art Wehmuth betrachte ich diese Gesanglehre. Sie ist eine der letzten, aber edelsten Erscheinungen auf dem

[1] Seite 116 f.

Gebiete der Tonziffer . . . . Die Sache der Tonziffer ist rettungslos verloren, nach wenigen Jahren wird sie vergessen sein, und nur die Geschichte der Pädagogik wird ihrer als eines höchst dankenswerthen, aber nicht mit dem gehofften Erfolge belohnten Versuches gedenken, dem Volksgesange aufzuhelfen«. Aber so schlimm war es um die Tonziffer doch noch nicht bestellt. So manches Ziffernwerk passierte noch die Presse, unter ihnen auch eins, welches sich nicht blos in der Umzifferung mit Waldmann's Werk nahe berührt: die nach pestalozzischen Grundsätzen bearbeitete »Anleitung zum Gesang-Unterricht in der Volksschule« von K. Jung und A. Linz (Donaueschingen 1869). Ein Beispiel veranschauliche die Methode:

Im Herbste.

Was le-bet, das schwin-det, was blü - het, fällt ab; für al-les er -
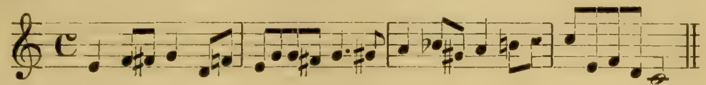
- öff - net die Er - de ein Grab. Am Mor-gen ent - hüllt kaum die

Blum' ihre Zier, so streift schon der Abend die Blätter von ihr.

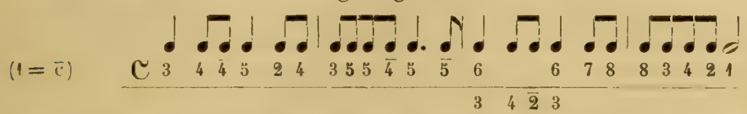
Auf dem alten Prinzip der Umzifferung beruht auch die »Neue Notation der Gesang-Musik« von Chr. Geisler (Kopenhagen), welche 1906 auf dem Basler Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu allgemeiner Kenntnis gelangte[1]. Er unterscheidet vorübergehende Abweichungen von der Normalleiter, die als Kreuzton durch einen Strich über, als B-Ton durch einen Strich unter der Zahl charakte-

[1] Siehe seine »Vereinfachte a cappella Gesangs-Methode für Schule und Volk. Neue Notation der Gesang-Musik. Eine Lösung des Grundgedankens Chevé's« (1906) und »Bericht über den zweiten Kongreß der Jnternationalen Musikgesellschaft zu Basel« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907) S. 48 ff.
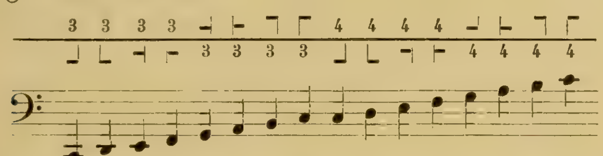
risiert werden, und solche, die »eine bleibende Modulation« verursachen. Auf letztere wendet er die »Umstimmung« an. Das Beispiel
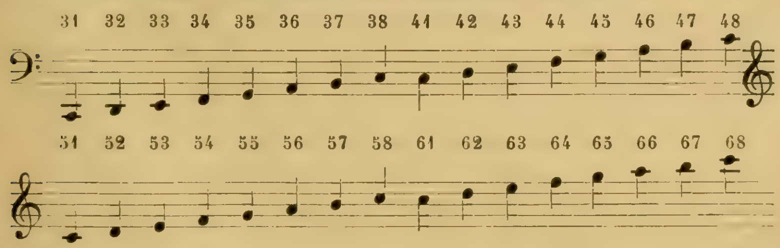


erhält in seiner Aufzeichnung folgenden Ausdruck:



Diesen Ziffernschriften seien noch einige Notationsversuche angegliedert, die sich auf die Zahl stützen. In erster Linie genannt seien die Reformversuche Jules Charles Teule's. Sein erster Vorschlag in der »Exposition du système de l'écriture musicale chiffrée suivie d'une note sur le comparateur des tons« (Paris 1842) fällt zwar mehr in das Gebiet der Stenographie, sei aber hier schon soweit erklärt, daß Zahlen die eingeführten Zeichen ┘ └ ┤ ├ ihrer Oktavlage nach bestimmen.
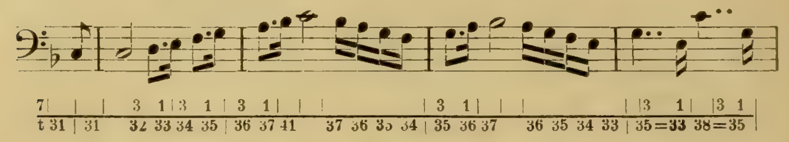


Ganz auf dem Boden der Ziffer steht aber sein zweiter Vorschlag. Jeder Ton wird mit Hilfe einer Ziffer in erster Linie seiner Oktavlage[1] nach, alsdann mit einer zweiten Zahl seiner Stellung innerhalb der Oktave nach bestimmt. Auf diese Weise gewinnt die natürliche Leiter von *C* aufwärts folgenden Ausdruck:



[1] Bemerkt sei, daß auch Meerens die Oktavlage durch Zahlen, aber durch römische Ziffern bestimmt. Als achte Oktave gilt ihm der Bereich des Kontrabasses, als neunte das Gebiet des Violoncells, als zehnte die Oktave der Violine, d. h. die eingestrichene Oktave.

Zwecks Darstellung der Rhythmik grenzt er die Haupttaktteile durch Vertikalstriche ab, mißt die in sie gehörigen kleinen Unterteile am kleinsten Werte als Einheit und bringt sie durch eine Zahl zum Ausdruck, z. B.:



Noch zwei Tonschriftenversuche seien erläutert, die beide eine Mittelstellung zwischen zwei Arten der Tonschreibung einnehmen. 1879 trat A. Gatting mit einer »musikalischen Reform« hervor, die dem Kopf der alten Notenform eine Zahl zur Bezeichnung der Stufe einfügt. Bei Ganzen und Halben ist die Zahl schwarz, bei Vierteln und kleineren Werten weiß. Die Tonlage wird am Anfange des Stückes bestimmt. Rein schreibtechnisch ist dieses System aber zu umständlich, als daß es auf Einführung irgend welche Aussicht hätte haben können. Ebensowenig traf dies auf den »Entwurf einer neuen Notenschrift« zu, welchen Dr. Johann Karłowicz aus Warschau 1892 in Krackau herausbrachte. Er bezeichnet die Reihe der natürlichen Töne mit den Zahlen [1] V 2 3 4 5 6 7 und die chromatisch alterierten mit den Buchstaben D R F A H. Die Takteinteilung zeigen liegende Zahlen an. Der besseren Übersicht halber werden zur Abgrenzung der Taktzeiten Vertikalstriche eingeführt und im übrigen die Rhythmen räumlich anschaulich gemacht. Der Oktavunterscheidung werden die Grundelemente der Neumatik dienstbar gemacht. Als Zeichen der Kontraoktave gilt ein Strich, als das der großen Oktave ein acutus, als das der kleinen Oktave ein gravis und als das der eingestrichenen Oktave ein circumflexus unter den Tonzeichen. Für die zwei- drei- und viergestrichene Oktave kommen 1, 2 und 3 Punkte zur Anwendung. Die Subkontraoktave wird durch ein Kreuz charakterisiert:

6 H 7 V V V V V V V
\+ + + ˋ – ˊ ˋ ^ · ·· ⁖

Werfen wir noch einmal einen kurzen Rückblick auf die Geschichte der Ziffernotation, so können wir ihr die Bedeutung für den ersten Musikunterricht besonders in Beziehung auf die Volksschule nicht absprechen. Einen nicht zu unterschätzenden Vorteil bietet sie darin, daß sie das Absingen von Melodien von jeder Stufe aus zuläßt. Besonders musikalisch ist die Zahlenschrift nicht zu nennen. Für die Wiedergabe schwierigerer Werke eignet sie

sich nur als Unterlage für eine spätere Umschrift in die gewöhnliche Tonschrift, die ihr an Anschaulichkeit und Ausdrucksfähigkeit weit überlegen ist. Ihr Hauptvorzug liegt in der leichten Gebrauchsfähigkeit. Jede Druckerei vermag ohne Schwierigkeiten und ohne Aufwand großer Kosten Musik im Ziffernsystem herzustellen. Jedes Kind kennt die Zeichen, die in ihm Verwendung finden. Darum ist sie auch im elementaren Gesangunterricht bis in unsere Zeit anzutreffen[1]. Immer wieder erstehen ihr Verteidiger wie z. B. Fr. J. Kunkel mit seinem »Tonsystem in Zahlen« (1877). Immer wieder tauchen leicht modifizierte Beispiele in Zahlenschrift auf, wie jene Liedniederschrift von Eugen Westendorp aus Gent, die Bäumker in seiner Studie »Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation«[2] mitteilt. Aber es fehlt auch nicht an Männern, die energisch gegen die Zahlenschrift Front machten. Erinnert sei nur an Delcamp mit seiner Schrift »Trente-six vices de la notation par chiffres« (Paris 1860).

8. Kapitel.

Musikalische Stenographie.

Hatten schon die alten Römer sich in den tironischen Noten ein Mittel geschaffen, der Rede mit Schriftzeichen zu folgen, ein Verfahren, welches, nachdem es ein Jahrtausend hindurch ein kärgliches Leben gefristet hatte, im 11. Jahrhundert nur noch vorübergehend anzutreffen war[3], und besaßen auch die Griechen ein Kurzschriftsystem, das später zu neuen Versuchen Veranlassung gab, so setzten die Bemühungen, mit dem Griffel der Tonsprache zu folgen, erst im 18. Jahrhundert ein, nachdem Sonderuntersuchungen sich mit der Ergründung des alten tironischen Zeichensystems nicht ohne Erfolg beschäftigt hatten und seit Ausgang des 16. Jahrhunderts in England und später auch in Frankreich und Deutschland neue Kurzschriftversuche aufgeblüht waren. Man erkannte, wie bedeutungsvoll es für den Komponisten sein müßte, einen Gedanken, der in seiner Phantasie auftauchte, schnell mit Hilfe der

[1] Erinnert sei nur an die »Kotzolt'sche Gesangschule für den a capella-Gesang in zwei Kursen für die unteren Klassen aller höheren Lehranstalten, sowie für Mittel- und Volksschulen«, neu herausgegeben von Leo Zellner und Fritz Pecher (Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag 1911).

[2] Freiburg i. Br. 1881 S. 171: O vygand wat valsch hebt gy in uw gedacht«.

[3] Vgl. C. Paoli, »Grundriß zu Vorlesungen über lateinische Paläographie« 2. Aufl. Innsbruck 1889) I, 58 ff.

Kurzschrift aufzuzeichnen, ehe er sich bei den Schreibvorbereitungen und den umständlichen Schriftzügen selbst verflüchtigte. Man erhoffte von der musikalischen Stenographie Segen für die Improvisationen so manches geistvollen Spielers und Gewinn für jeden Musikalischen, der im Konzerte diesen oder jenen Gedanken festhalten wollte. Die alte Tonschrift konnte die an eine Schnellschrift zu stellenden Anforderungen nicht erfüllen. Stand doch zum Beispiel die Schreibmöglichkeit in gar keinem rechten Verhältnisse zu den Zeitwerten. Zu einer ganzen Note bedurfte es nur eines oder zweier Züge, für ein schnell vorüberfließendes Zweiunddreißigstel waren dagegen fünf bis sechs Züge notwendig.

Die ersten Bemühungen, eine bequemer brauchbare Tonschrift zu schaffen, knüpfen an den Buchstaben an[1]. Aus dem Alphabet wählte Sauveur[2] 1701 einige leicht schreibbare Typen aus und entwickelte aus ihnen das Zeichenmaterial für drei Oktaven[3]. Ähnliche Wege ging auch M. de l'Aulnaye[4], ohne aber zu einem Ergebnis zu gelangen, das man als Kurzschriftversuch anzuerkennen vermag[5]. Die Reihe setzt sich in dem Brigadegeneral P. J. de La Salette fort, der 1805 mit einer auf Buchstaben sich gründenden »Sténographie musicale ou manière abrégée d'écrire la musique à l'usage des compositeurs et des imprimeries«[6] hervortrat. Er macht sich die deutsche Orgeltabulatur zu nutze und stellt sie modificiert als eine Frucht mehr als zwanzigjähriger Studien heraus. Als Zeichen dienen ihm die Tonbuchstaben *c d e f g a h*. Beziehen diese sich auf Töne, welche in irgendeinem Schlüsselsystem unter der ersten oder über der vierten Linie ihren Platz haben, so erhalten sie unter oder über dem Buchstaben einen Punkt. Liegt ein Ton mehr als eine Oktave außerhalb des normalen Tonumfangs, so erhält er zwei und bei mehr als zwei Oktaven drei Punkte. Taktstriche werden gesetzt, die Takteinteilung räumlich veranschaulicht. Mittel der leichteren Übersicht sind ein kurzer Vertikalstrich zur Abteilung von Taktschlägen und Horizontalbalken unter den Buchstaben zur Bezeichnung von Achteln und Sechzehnteln. Ein kleiner Kreis stellt die Pause dar. Als Vorzeichnungen gelten *V* = ♯, k = ♮, k = ×, ♭ = ♭. Ein Strich ı unter einer Note bezeichnet ihre Verdoppelung,

---

[1] Eine kurze Bemerkung hierüber findet sich bei Gerbert »De Cantu« II, 276.

[2] »Principes de l'acoustique«.

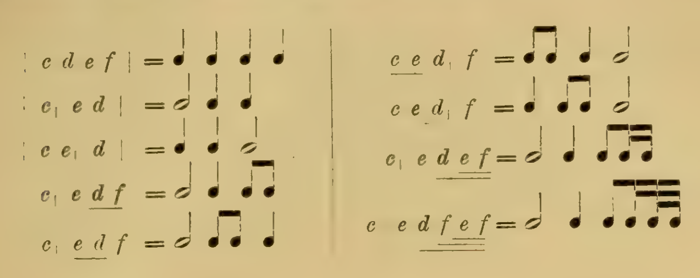
[3] Vgl. oben S. 367 f.

[4] Siehe seinen Artikel im »Musée de Paris« 1785 Nr. 1.

[5] Vgl. oben S. 376 f.

[6] A Paris, chez Choujon, An XIII — 1805.

ein Doppelstrich ihr viermaliges Erklingen, ein dreifacher Strich ııı ihre achtmalige Wiederholung. Ein paar Rhythmen seien veranschaulicht und ein kurzes Beispiel angefügt:



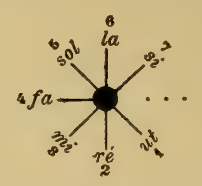
Mode ???	Clef de *sol*, 2e lig. | 0 , 0 *h h* , *e* , *f f* | *g* · · *g f* | *e* , *a g* | *g f f* 0 *d e* *f* , etc.
Mesure 2	Clef de *sol*, 2e lig. 0 , 0 *h h* | *h* *h h* | *h* , · *e d* | *c* , *d e* | *e d d* 0 *h c* | *d* , etc.
Lento	Clef de *fa*, 4e lig. | 0 , 0 *h h* | *g* , *d d* *e* · *e e* | *a g* *f e* | *h* *h* 0 *h h* *h* etc.

Allen diesen Versuchen werden wir kaum den Namen einer Kurzschrift geben können, wenn auch nicht abzuleugnen ist, daß die Buchstaben ein bequemes Mittel zur schnellen Fixierung einer Weise darstellen, das bis heute von jedem Musiker gelegentlich gern gebraucht wird. Zur musikalischen Stenographie führt aber eine andere Reihe von Versuchen hinüber, die man wegen der Verwendung von Geraden und dem Kreise nicht ohne Grund als geometrische bezeichnen möchte und die mit Démotz de la Salle[1] einsetzen. Sein Versuch, der zuerst im »Mercure« erschienen, 1726 von der Akademie der Wissenschaften gebilligt und in der 1728 zu Paris anonym erschienenen »Méthode de Musique selon un nouveau système très-court, très-facile et très-sûr« niedergelegt ist[2], ist ohne Frage geistvoll erfaßt. Als »Gamme et soleil du nouveau système« tritt uns folgende Figur entgegen, welche uns die für

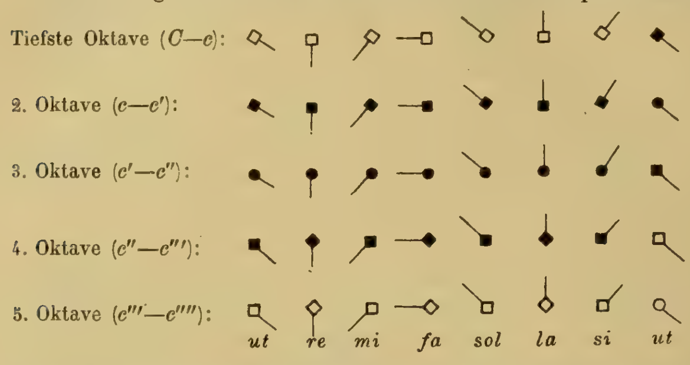
1 Gerbert (»De cantu« II, 276) führt seinen Namen als Demaux und Dumas auf.

2 Vgl. Fétis, »Biographie universelle« (2de édition) Artikel »Demotz de la Salle«. Die dort erwähnten Arbeiten »Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M. Démotz« (Paris 1726), »Réponse à la critique de M. contre un nouveau système de chant, par M.xxx prêtre« (Paris 1727), »Méthode de plain-chant selon un nouveau système« (Paris 1728), »Bréviaire romain noté selon un nouveau système« (Paris 1728) und »Lettre (de M. Brossard) en forme de dissertation à M. Démotz sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique« (Paris 1729) habe ich noch nicht einsehen können.

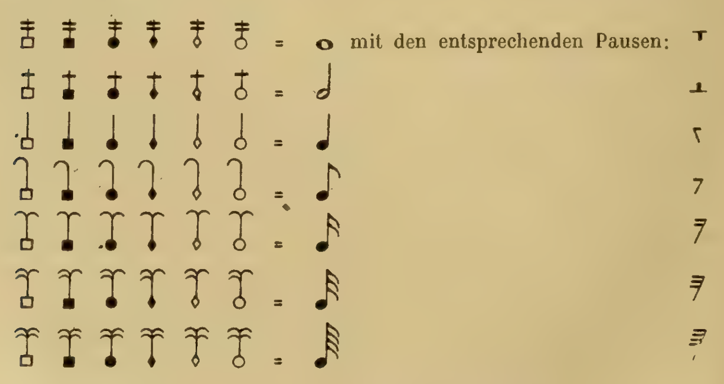
die einzelnen Töne der Oktave charakteristische Lage des Notenhalses offenbart:



Die Oktavlage wird durch die Form des Notenkörpers bestimmt:
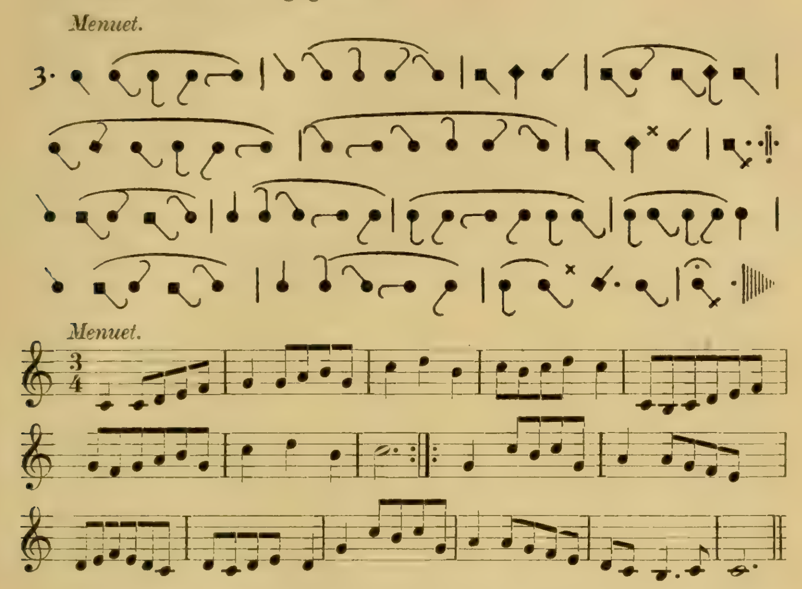


Durch Verwendung des leeren runden, des gekreuzten leeren quadratischen und rhombischen, sowie des dreieckigen Kopfes in verschiedenen Stellungen lassen sich noch Formen für die Töne neuer Oktaven finden. Die Mensur wird am Notenstiele zur Darstellung gebracht:



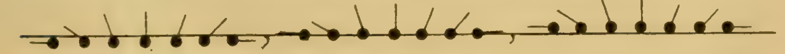
Als Akzidentien werden jene der gewöhnlichen Notation verwendet. Die Stimmgattungen kennzeichnet er mit ihren Anfangsbuchstaben: D (Dessus), H (Haute Contre), T (Taille), C (Concordant

oder Basse Taille), B (Basse oder Basse Contre), Q (Quinte), B. C. (Basse Continuë). Die Taktart wird durch C, ₵, die Zahlen 2 und 3 oder durch Brüche angegeben.



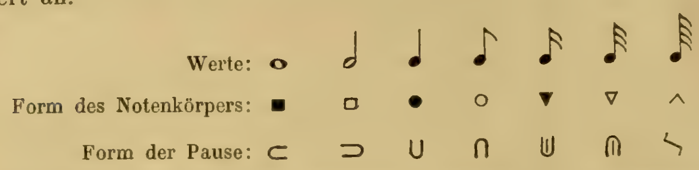
Schloß sich auch eine schnelle Schreibung dieser in ihrer Form und ihrer Lage fein zu differenzierenden Zeichen nahezu aus, so war, ganz abgesehen von dem Vorteil ihrer leichteren Druckfähigkeit, doch mit ihnen ein Weg beschritten, der zu einer Kurzschrift führen konnte. Aus einem einzigen Zeichen waren hier durch Änderung der Lage und leichte Abwandlung der Form des Notenkörpers Typen für die ganze natürliche Leiter unter feiner Beobachtung der Symmetrie der Oktavtöne gewonnen. Das Prinzip der strahlenförmigen Anordnung des Tonmaterials einer Oktave wird im 19. Jahrhundert mehrfach aufgegriffen.

In erster Linie erinnert sei an Gaspare Romanò's »Notazione stenografica musicale«[1] (Mailand 1842 [1845]), der drei Oktaven der *C*-Leiter in folgender Weise gewinnt:



[1] Vgl. Joseph Raymondi »Essai de simplification musicographique avec un précis analytique des principaux systèmes de notation musicale proposés depuis le seizième siècle« (Paris-Turin, 1843) Tafel 1 und »Examen critique des notations musicales proposées depuis deux siècles« (Paris 1856). Das zweite Werk ist nur eine Überarbeitung des ersten.

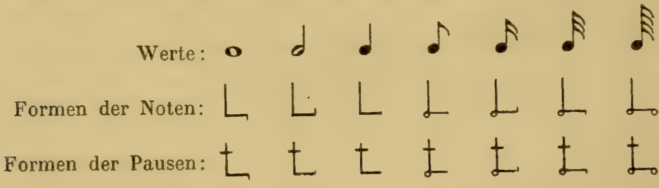
Bei ihm zeigt die Form des Notenkörpers den rhythmischen Wert an.



Auch die »Sténographie musicale«, welche J. L. Riom 1883 unter dem Obertitel »Nouveau système de notation pour la musique« herausbrachte, läßt Bekanntschaft mit den Prinzipien Démotz de la Salle's vermuten[1]. Das ganze Zeichenmaterial der *C*-Leiter entwickelt sich auch bei ihm durch Wechsel der Stellung aus einem Zeichen:

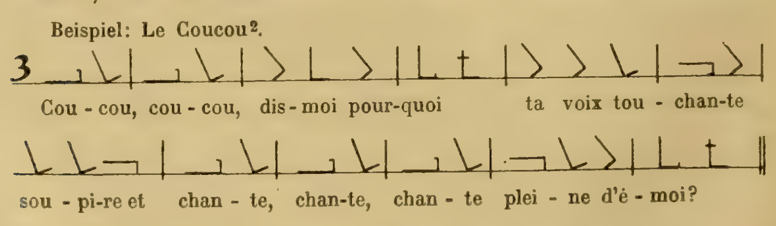
c d e f g a h

Das einfache Zeichen gilt ein Viertel; ein kleiner abwärtsgehender Strich gibt ihm den Wert einer Ganzen, ein kleiner aufwärtsgehender Strich den einer Halben. Eine kleine Schleife an der Spitze des Winkels macht die Viertelnote zur Achtelnote, die Halbe zum Sechzehntel, die Ganze zum Zweiunddreißigstel.



Ein kleiner Horizontalstrich über dem Zeichen erhöht, ein Strich unter dem Zeichen erniedrigt den entsprechenden Ton um einen Halbton, während ein Kreuz + die Funktion unseres ♮ übernimmt.
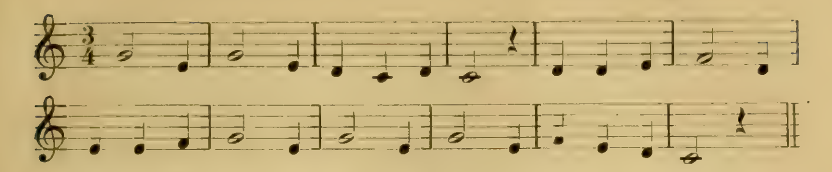
Beispiel: Le Coucou[2].



---

[1] Auch Montanello's Kurzschriftversuche sind nicht spurlos an Riom vorübergegangen. Vgl. unten S. 428 ff.

[2] »Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald.«



Hier eingefügt sei die Stenonotie von F. Raab[1] (Neusitz). Er stellt die zwölf Halbtonstufen der Oktave an einer Horizontallinie mit Hilfe von Strichen dar:

c d e f g a h *cis dis fis gis ais*
des es ges as b

Ein Fünfliniensystem entspricht dem Umfange von der großen bis zur zweigestrichenen Oktave.

Bei Doppelgriffen werden die Zeichen kombiniert; so bedeutet z. B. ╒ = $\frac{e}{c}$. Einfachheit und Anschaulichkeit lassen sich diesem Tonschriftenversuch nicht absprechen. Aber doch ist er nur wenig komplizierten Tonsätzen gegenüber verwendbar.

Waren in den bisher erörterten Systemen alle Tonzeichen aus der verschiedenen Lagerung einer Form gewonnen, so rechnet die »Sténographie musicale ou méthode simplifiée pour l'enseignement, la lecture et l'écriture de la Musique et du Plain-Chant« des M. de Rambures[2] bereits mit zwei Grundelementen: dem Strich und den Kreisschnitten (⌒ ◡). Für die eingestrichene Oktave liefern sie ihm folgende Grundzeichen:



---

[1] Vgl. seine »Stenonotie-Klavierschule zumeist nach Hohmann bearbeitet« Rothenburg o. T., C. H. Trenkle, (1913). — Die Noten der rechten und linken Hand werden durch Auf- und Abstrich auseinander gehalten. Der Darstellung des Rhythmus dienen Beizeichen: ⌒ = 1/8, ◡ = 1/4, ‾o‾ = 1/2, ‾⊙.‾ = 3/4, ‾⊙‾ = 4/4) Die entsprechenden Pausenzeichen sind: 𝄾 𝄽 𝄼 𝄻 𝄻.

[2] Wie aus dem Berichte zu entnehmen ist, welchen Lefranc über die Methode des M. de Rambures am 13. März 1842 in der »Société Royale d'Emulation« las, hat der Erfinder bereits im November 1841 mit ihr eine Probe auf die Praxis gemacht. Hellouin (»Feuillets d'histoire« S. 164) führt noch folgende Werke R.'s an: »Abrégé de la méthode musicale sténographique« Régnier-Canaux, 1855) und »Notations comparées et art d'écrire le chant à la dictée aussi vite qu'il est émis« (ebenda). Vgl. zur »Sténographie musicale« auch die »Mémoires de la société royale d'émulation d'Abbeville« (1841—1843.

Dieselben Formen in kleinerer und feinerer Type bezeichneten die Töne der zweigestrichenen Oktave:

/ \ — ⌒ ◡ ╯ ╭

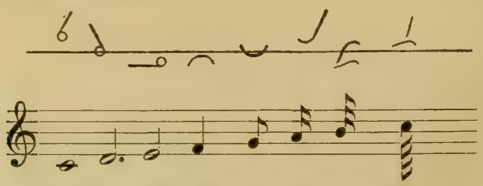
c'' d'' e'' f'' g'' a'' h''

Die kleine Oktave entwickelte ihre Tonzeichen aus der eingestrichenen, die dreigestrichene aus der zweigestrichenen durch Hinzufügung einer Schleife:

c d e f g a h

c''' d''' e''' f''' g''' a''' h'''

Für den Violinschlüssel tritt ein kleiner Vertikalstrich über der Linie ╵—, für den Altschlüssel ein die Linie schneidender Vertikalstrich ┼— und für den Baßschlüssel ein Strich unter der Linie ╷— ein. Die Erhöhung wird durch einen Punkt im Zeichen, die Erniedrigung durch ein nebenstehendes c, das ♮ durch einen Strich neben oder in dem Tonzeichen (z. B. /, oder ◡), das Doppelkreuz durch einen Doppelpunkt ··, das Doppel-♭ durch ε angekündigt. Der Rhythmus gelangt an einer Linie teils durch verschiedene Stellung der Tonzeichen, teils mit einer Schleife am Ende des Schriftzeichens oder auch mit Hilfe eines Bogens unter dem Tonzeichen zum Ausdruck. Das Tonzeichen / hat, wenn es unten mit einer Schleife versehen ist 6 und über die Linie gestellt ist, den Wert einer ganzen Note. Auf der Linie gilt es eine punktierte Halbe, unter der Linie nur eine Halbe. Ohne Schleife zieht es unter der Linie den Wert einer Viertelnote auf sich, während es auf der Linie nur ein Achtel und über der Linie nur ein Sechzehntel gilt. Steht es auf der Linie und hat es einen nach unten gekehrten Bogen unter sich, so erhält es den Wert eines Zweiunddreißigstels, über der Linie gilt es unter derselben Bedingung nur ein Vierundsechzigstel:



Diesen Notenwerten entsprechen die Pausen:

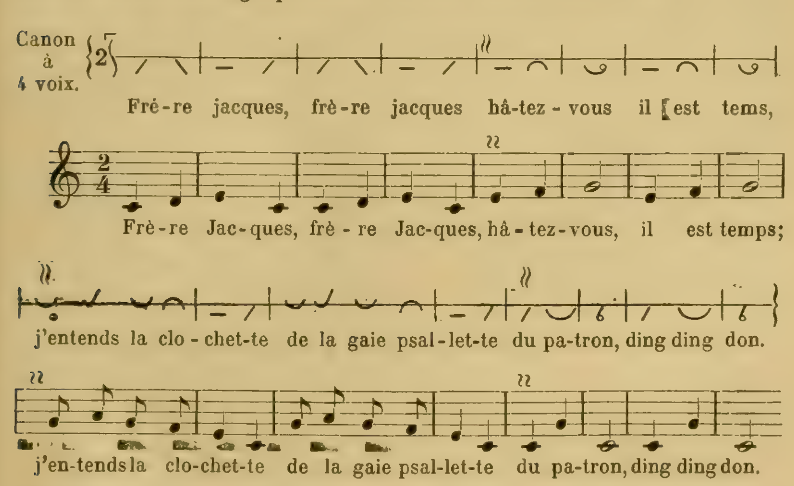
Punktierte Noten werden durch Durchstreichung des Notenzeichens oder durch Bindung entsprechender Werte kenntlich gemacht. Für die punktierten Viertel-, Achtel- und Sechzehntel-Pausen werden die besonderen Zeichen eingeführt. Die dynamischen Zeichen ersetzt er in folgender Weise:

p   *f*

mp   *mf*

pp   *ff*

Dieses Zeichensystem erfährt zum Zwecke schneller Brauchbarkeit mannigfache Abwandlungen. Bindungen werden in reichem Maße eingeführt und eine Fülle von Abkürzungen vorgenommen. Sie hier eingehend zu behandeln liegt außerhalb des Rahmens meines Werkes. Verwiesen sei zu diesem Zwecke auf die Tafeln 5 und 6 des Originaldruckes. Immerhin möge eine einfache Melodie diese stenographische Notation veranschaulichen:



Punkt, Strich und Kreis sind die Materialien des älteren Systems von Bertini[1], welches gegen das Jahr 1812 unter dem Titel »Stigmatographie ou l'art d'écrire avec des points suivie de la mélographie, nouvelle manière de noter la musique« in Paris

---

[1] Vgl. auch J. Raymond[i], »Essai de simplification musiçographique« (Paris 1843) und »Examen critique des notations musicales« (Paris 1856), Tafel 1 Fig. 9.

erschien. Für die chromatische Leiter von *c*—*h* stellt er folgende Zeichen auf:

do	*ro*	*ne*	*rài*	*sài*	*mo*	*bo*	*lo*	*bé*	*jài*	*bài*	*vài*
c	*cis*	*d*	*dis*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*ais*	*h*
	des		*es*			*ges*		*as*		*b*	

Die Oktavlage wird durch Punkte charakterisiert:

C̲-H̲ *C-H* *c-h* *c'-h'* *c''-h''* *c'''-h'''* *c''''-h''''*

Die Zeitdauer wird der Zahl der Teilwerte nach bestimmt und in besonderen Zahlenzeichen ausgedrückt:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Mehrstellige Zahlen werden zusammengesetzt z. B. = 16, Brüche durch einen Vertikalstrich getrennt. Das Papier ist möglichst mit quadratisch gesetzten Punktreihen vorzubereiten.

Zweigestrichene Oktave c'' $\frac{8}{32}$ c'' | g'' g'' a'' a'' | g'' 16 f'' 8 f'' | e'' e'' d'' d'' | c'' 16 c'' 4 d'' e'' f'' | g'' 8 g'' a'' 4 h'' dreigestrichene Oktave c''' zweigestrichene Oktave a'' g'' 16.



Daß diese Tonschrift mit ihrer schwerfälligen Bezeichnungsweise nicht dazu angetan war, als Kurzschrift zu dienen, ist ohne weiteres ersichtlich. Glücklicher waren die Bemühungen Bartolomeo Montanello's. Für sie liegen zwei Quellen in den Briefen an Marco Beccafichi »Intorno allo scrivere la musica«[1] und an Giov. Ricordi »Di un modo facile ed economico per istampare la musica«[2] vor.

Von seiner Neuerung erhoffte Montanello eine derartige Erleichterung des Druckes, daß die Partitur von Rossini's »Stabat

[1] Milano, Giov. Ricordi, 1843. Siehe auch die Kritik in »Quattro Opuscoli Musicali di P. S.« (Milano, Giuseppe Chiusi, 1847) N. I.

[2] Milano, Giov. Ricordi, 1844. Vergleiche auch die kritische Besprechung in N. II der »Quattro Opuscoli Musicali di P. S.«

mater«, die bis dahin bei Ricordi 50 frcs. kostete für 50 centesimi käuflich sein sollte. Einem jeden würden die Partituren der großen Meister zugänglich werden. Eine Hebung der musikalischen Bildung würde die Folge sein. Allgemein bemerkt sei, daß er von dem Versuche Jules Charles Teule's (1842) nicht unbeeinflußt scheint. Grundlage seines Systems bilden die Schriftzeichen für das leitereigene Tonmaterial der eingestrichenen Oktave:

c' d' e' f' g' a' h'

Ein diesen Zeichen angehängtes, nach unten oder oben weisendes Strichchen schafft das Figurenmaterial für die tiefere und höhere Oktave. In ersterer erfahren die Figuren 2, 4 und 6 Umkehrung.

c d e f g a h | c' d' e' f' g' a'

c'' d'' e'' f'' g'' a'' h''

In ähnlicher Weise werden mit 2 und 3 Strichen die andern umliegenden Oktaven ausgezeichnet.

C' D' E' F' G' A' H' C D E F G A H

c''' d''' e''' f''' g''' a''' h''' c'''' d'''' e'''' f'''' g'''' a'''' h''''

Transposition einer Tonreihe in die höhere Oktave kann mit Hilfe des Buchstabens u erfolgen, wohingegen die Verwendung des Buchstabens n eine Versetzung in die tiefere Oktave erzielt. Entsprechend bezeichnen uu und nn die Versetzung um zwei Oktaven. Die Rückkehr in die den Zeichen zukommende Tonlage wird durch ein r dargetan. Bei Zusammenklängen werden für die über dem Grundton lagernden Töne kleine abgerundete Zeichen verwendet und hintereinander geschrieben. Jene abgerundeten Zeichen für c'—h' sind:

od.

c' d' e' f' g' a' h'

So notierte Montanello



Wie im Beispiel zu erkennen ist, entspricht die rhythmische Darstellung der kleineren Werte vom Viertel ab derjenigen der Orgeltabulatur. Größere bleiben unbezeichnet. Tonwiederholung wird durch einen Vertikalstrich angedeutet. Der Punkt neben einer Note verlängert ihre Dauer um die Hälfte. Bei Bindungen wird die Ton- oder Akkordwiederholung durch e (equale) angezeigt. Als Pausen werden angeführt — für ▬ oder ▬, . für 𝄽, ' für 𝄾, ✓ für 𝄿 und ∧ für 𝅀.

Den Akzidentien ♯ entsprechen -
♭ ⌣
× +
♭♭ ⌣⌣
♮ ∘

3 steht für $^3/_4$, 6 für $^6/_8$. Die Tonika bezeichnet die Durtonart, die Tonika mit dem Wörtchen min. die Molltonart. Von abweichenden Vortragszeichen seien aufgeführt:

——— Bindung
...... punktiert
\\\\\\\\\\ pizzicato
////// punktiert und gebunden.

Eine ganze Reihe Abkürzungen sind dem Charakter des Schriftversuchs als Kurzschrift förderlich. So wird von Leitern nur der erste und letzte Ton notiert und beide durch Horizontalstrich unter Beobachtung der Taktzahl verbunden, z. B.:



Für Sequenzen wird ebenfalls ein verkürzter Ausdruck geprägt, z. B.:



Mehrere Notationen lassen sich anschließen, bei denen Bruchstücke der alten Noten das Formenmaterial abgeben. Genannt seien die »Caractères servant à la notation de la musique« von Maurice Depierre (Anecy 1872), das »Nuovo sistema di notazione musicale che tende a facilitare la lettura, la esecuzione e la stampa della musica a tipi mobili« von Antonio Aloysio (Venezia 1873) und das »Panorama d'un nouveau système de notation pour la

Musique et le Plain-chant ou méthode sténographique de notation« von Alex. M. Seymat[1].

Depierre benutzt folgende Zeichenreihen:

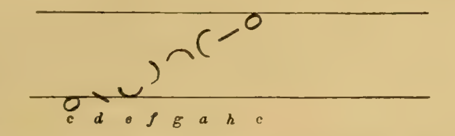
■	□	♦	◊	●	○	▲	mode majeur et toniques du mode mineur
⌒	∧	)	>	∪	∨	<	mode mineur et toniques du mode majeur
⌒	∧	)	>	∪	∨	<	dièses
⌒	∧	)	>	∪	∨	<	hypodièses

Deutlich erkennen wir die runde und die eckige semibrevis als die Grundlagen der Zeichenbildung. Die gleichen Bildungselemente treffen wir auch in dem geistvolleren Versuche Aloysio's, der sich auf der sechstonigen Leiter aufbaut:

●	∪	(	)	⌒	O
c	*d*	*e*	*fis*	*gis*	*b*
–	∨	<	>	∧	⌃
cis	*dis*	*f*	*g*	*a*	*h*

Die rhythmische Darstellung entspricht jener der gewöhnlichen Notenschrift, nur daß Ganze mit drei und Halbe mit zwei Vertikalstrichen (Hälsen) ausgestattet werden. Die Oktavlagen werden durch die Zeichen [Zeichen] bestimmt.

Stark verwandte Züge erkennen wir in dem Notationssysteme Seymat's. Seine Tonzeichen gruppieren sich um eine Linie und haben sowohl feste Tonbedeutung als auch nur Stufenbedeutung. Folgendes ist sein Zeichenmaterial:



Durchstreichung mit aufsteigendem Strich charakterisiert die Kreuztöne, Durchstreichung mit absteigendem Strich die *B*-Töne. Ein Horizontalstrich bezeichnet die Pause, ein Punkt die Tonverlängerung um einen Taktschlag. Kleinere Notenwerte erhalten kleinere Zeichen. Zwei Beispiele mögen die Anwendung dieses Schriftversuchs auf Choral- und Figuralmusik veranschaulichen:

[1] Dieser Versuch erschien zuerst unter dem Titel: »Nouveau système de notation pour le plain-chant et la musique sur la portée adéquate à la gamme«.

Hauteur de la Tonique.

Lau-da Si - on Sal - va - to - rem, lau - da du - cem

et pa - sto - rem in hym - nis et can - ti - cis.

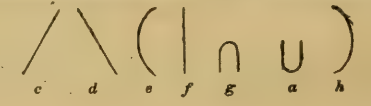
Lau-da Si - on Sal - va - to - rem, lau - da du - cem

et pa - sto - rem in hym - nis et can - ti - cis.

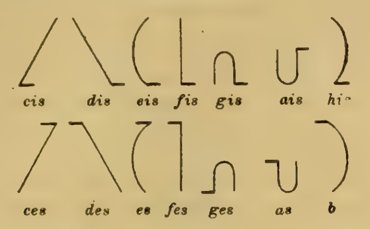
O Cité d'harmonie descendez des Cieux.

Hauteur de la tonique.

Nur flüchtig berührt sei die »Musikalische Stenographie« des Grafen Emanuel Zichy-Ferraris, die 1885 in Wien erschien. Sein System ist nicht ausgebaut. Als Grundzeichen fungieren:



Kreuztöne erhalten unten rechts, *B*-Töne oben links am Grundzeichen einen kleinen Horizontalstrich:



Die Melodieaufzeichnung beginnt im mittleren Zwischenraum eines Vierliniensystems. Größere Sprünge aufwärts nimmt der obere Zwischenraum, abwärts der untere Zwischenraum auf. Taktstriche werden eingeführt. Werte von ganzen und halben Noten bleiben unbezeichnet. Werte von Viertelnoten werden getrennt geschrieben und durch einen Punkt unter dem Schriftzeichen gekennzeichnet. Bei Achteln kommt der Punkt in Wegfall. Als Sechzehntel werden je zwei Figuren zusammengeschlossen oder einzeln durch einen Punkt vor der Figur ausgezeichnet. Als Abkürzungszeichen wird das Wiederholungszeichen » verwendet. Stufenmäßig auf- oder abwärtsschreitende Läufe werden nur in ihrem Anfangs- und Endtone notiert und durch einen nach unten gewölbten Bogen verbunden, chromatische Leitern in entsprechender Weise durch nach oben gewölbten Bogen charakterisiert. Folgen gebrochener Akkorde werden mit Hilfe des Zeichens ~~ verkürzt aufgeschrieben, Harmonien nur durch den einen oder andern ihrer charakteristischen Töne angedeutet.

Berufsstenographen bemächtigten sich allmählich des Problems der musikalischen Kurzschrift und bildeten in ihr das die Schreibflüchtigkeit fördernde graphische Prinzip aus. Vorangestellt sei der Versuch E. T. T. Vidal's, der nach der Erfindung seiner »Sténographie verticale« diese in seinem »Système de musique sténographique« (Toulon 1834) auch auf die Musik anwenden wollte. Da es aber in der Musik an kurzen eindeutigen Ausdrücken fehlt, die mit dem Tonnamen Tonhöhe, Tonwert und Vortrag bezeichnen, so prägt er solche, indem er den Ton durch einen aus den Solmisationssilben entnommenen Vokal und die Oktavlage sowie die Tondauer durch verschiedene Konsonanten bezeichnet, die er den Vokalen voransetzt. Auf diesem Wege gewinnt er eine einen jeden Ton genau charakterisierende Silbe, die er nun leicht mit Hilfe seiner »sténographie verticale« in die Kurzschrift übertragen kann. In ähnlicher Weise bringt er Pausen mit Konsonanten in Verbindung,

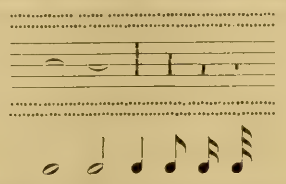
findet Bezeichnungen für Schlüssel und Generalvorzeichnung, für Ausdrücke der Dynamik und Agogik. Welches fremdartige Gesicht dadurch Melodien von ihrer stenographischen Fassung erhalten, möge der Anfang der Marseillaise dartun:

(aï) tè tè tè ron ro ra ra rèr di don do do do goun (blu foèb) da zo bloq do da rin ri ri du di din da raq da di run ru ru de du. usw.

Auf ganz anderem Wege gelangte Hippolyte Prévost, der Redakteurstenograph des »Moniteur Universel« zu einem Mittel schneller Aufzeichnung von Tonreihen. In seinem Werke »Sténographie musicale ou art de suivre l'exécution musicale en écrivant« (Paris 1833), von dem eine deutsche Ausgabe 1834 bei B. Schott Söhnen in Mainz und Antwerpen erschien[1], spricht er aufs nachdrücklichste aus, daß die musikalische Stenographie andere Wege zu gehen habe als die gewöhnliche Kurzschrift. Voraussetzung bildet für sie ein gewisses Maß musikalischer Grundkenntnisse, die Möglichkeit, Tonschritte und Klänge mit dem Ohr genau zu erfassen, und Verständnis der gewöhnlichen Notation. Sein Schriftversuch knüpft an ein Fünfliniensystem an, das nach oben und unten durch zwei Hilfslinien erweitert werden kann. Bei der Aufzeichnung einer Weise hält er nicht an den absoluten Tönen fest, sondern fixiert nach Angabe des Anfangstones durch einen innerhalb des Liniensystems von der gewollten Tonhöhe schräg nach links unten geführten Strich die Intervallbewegung. Als Zeichen der Sekunde auf- und abwärts wählt er einen auf- und absteigenden Strich. Für die Terzen wendet er einen durch eine Horizontale geschnittenen Kreis an, dessen obere Hälfte für die höhere und dessen untere Hälfte für die tiefere Terz bestimmt ist. Für die Quarte und Quinte denkt er sich den Kreis vertikal durchschnitten; der linke Teil dient für die Bezeichnung der Quarte, der rechte für die der Quinte. Je nach der Richtung des Intervalls setzt der Kreisbogen nach oben oder unten hin an. Ein Punkt unter dem Intervallzeichen weist auf die Transposition des betreffenden Tones in die tiefere Oktave, während er über dem Intervallzeichen auf die Versetzung in die höhere Oktave hindeutet. Statt der tieferen Sexte wird die höhere Terz mit darunter stehendem Punkte, statt der höheren Sexte die tiefere Terz mit darüber gesetztem Punkte notiert. Der Einklang wird durch einen Horizontalstrich bezeichnet. Wird derselbe Ton öfter angeschlagen, so wird das Einklangszeichen durch eine entsprechende Zahl nach oben gezogener Schleifen unter-

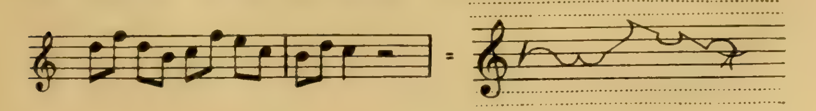
[1] Unter dem Titel: »Musikalische Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben als sie ausgeführt wird«.

brochen. Geht ihm ein aufsteigendes Achtelzeichen voran, so bedeutet dies einen Sprung in die höhere Oktave; auf einen Sprung in die tiefere Oktave weist ein absteigendes Achtelzeichen. Für die Tondauer verwendet Prévost folgende Zeichen:



Als Alterationszeichen dient eine Schleife am Anfange des Intervallzeichens; die große Schleife bringt *B*-Töne, die kleine Kreuztöne zum Ausdruck. Folgen Stamm- und alterierter Ton aufeinander, so erhält das Einklangszeichen eine nach unten gezogene Schleife. Jeder Takt wird im Zusammenhange dargestellt, Bindungen durch Abrundung der Ecken charakterisiert.

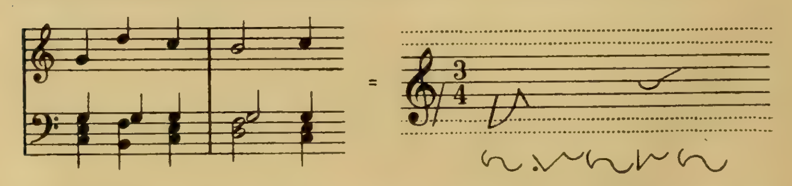
Punktierte Werte gelangen, falls es sich um Verlängerung des Wertes um die Hälfte handelt, durch Verstärkung des Zeichens zum Ausdruck. Andere Verlängerungen kommen mit Hilfe des Einklangstriches und der Bindung zur Darstellung. Die durch einen Bogen oder eine Gerade durchstrichenen Wertzeichen gelten als Pausezeichen. Bei großen, mehrere Takte umfassenden Pausen bedient man sich der Zahl. Die Pause am Anfange eines Taktes wird durch eine nach links gezogene Schleife bezeichnet. Verzierungen werden der Ausführung entsprechend notiert. Alle Takte werden als Monogramme geschrieben. Bei Synkopen können zwei Takte in ein Monogramm zusammengezogen, oder auch getrennt geschrieben und mit einem Häkchen am Ende des ersten und am Anfange des zweiten Taktes ausgezeichnet werden. Schlüssel werden beibehalten. Die Taktart gelangt mit Zahlen zur Darstellung. Für das Tempo sind die gewöhnlichen Bezeichnungen beizubehalten oder diese durch Stenogramme zu ersetzen. Vortragsbezeichnungen können unberücksichtigt bleiben. Für Wiederholung derselben Tonreihen können Abkürzungszeichen eingeführt werden. Aufsteigende Tonleitern sind durch einen nach oben gewölbten Bogen von der Höhe der Anfangs- bis zur Höhe der Endnote zu ersetzen, absteigende Leitern durch einen nach unten gewölbten Bogen. Ein paar Beispiele mögen die Methode Prévost's veranschaulichen:



Um auch kurz die zu einer Melodie hinzutretenden Harmonien angeben zu können, stellt Prévost sieben Zeichen für die Töne der *C*-Leiter auf:

C D E F G A H

Mit ihnen zeichnet er ohne Zuhilfenahme von Linien die Töne eines Akkordes in einem Monogramm hintereinander auf, z. B:



Will man des Liniensystems entraten, so braucht man an den Anfang eines jeden Taktes nur die harmonischen Tonbezeichnungen an Stelle der absoluten zu setzen. Doch ist zur genauen Bezeichnung der Werte die Zuhilfenahme des Liniensystems vorzuziehen. Prévost versichert, daß man nach seiner Methode sechs- bis achtmal

schneller Töne aufzuschreiben vermag als mit der gewöhnlichen Notation.

Die nächsten musikstenographischen Versuche führen uns nach Deutschland hinüber. Die beiden ältesten selbständigen deutschen stenographischen Systeme von Gabelsberger und Stoltze stellen mehrere Vertreter, die sich mit musikalischen Kurzschriften hervorwagen. Der älteste Versuch des Organisten August Baumgartner »Kurzgefaßte Anleitung zur musikalischen Stenographie oder Tonzeichenkunst« (München 1853) knüpft an Gabelsberger's Lehre an. Für zwei Arten von Kurzschrift, die mit festen Tönen rechnende Klangschrift und die Intervallschrift, werden für vier Oktaven je 28 Zeichen aufgestellt. Der Intervallschrift wird der Vorzug gegeben, da bei Versetzungen das Schriftbild bis auf den Anfangston das gleiche bleibt.

Violin und Sopran	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'	h'	c''	d''	e''	f''
Alt und Tenor	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'
Sing- und Violoncellbaß	G'	A'	H'	C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f
Kontrabaß	G''	A''	H''	C'	D'	E'	F'	G'	A'	H'	C	D	E	F
Klangzeichen:														

g''	a''	h''	c'''	d'''	e'''	f'''	g'''	a'''	h'''	c''''	d''''	e''''	f''''
g'	a'	h'	c''	d''	e''	f''	g''	a''	h''	c'''	d'''	e'''	f'''
g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'	h'	c''	d''	e''	f''
G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'

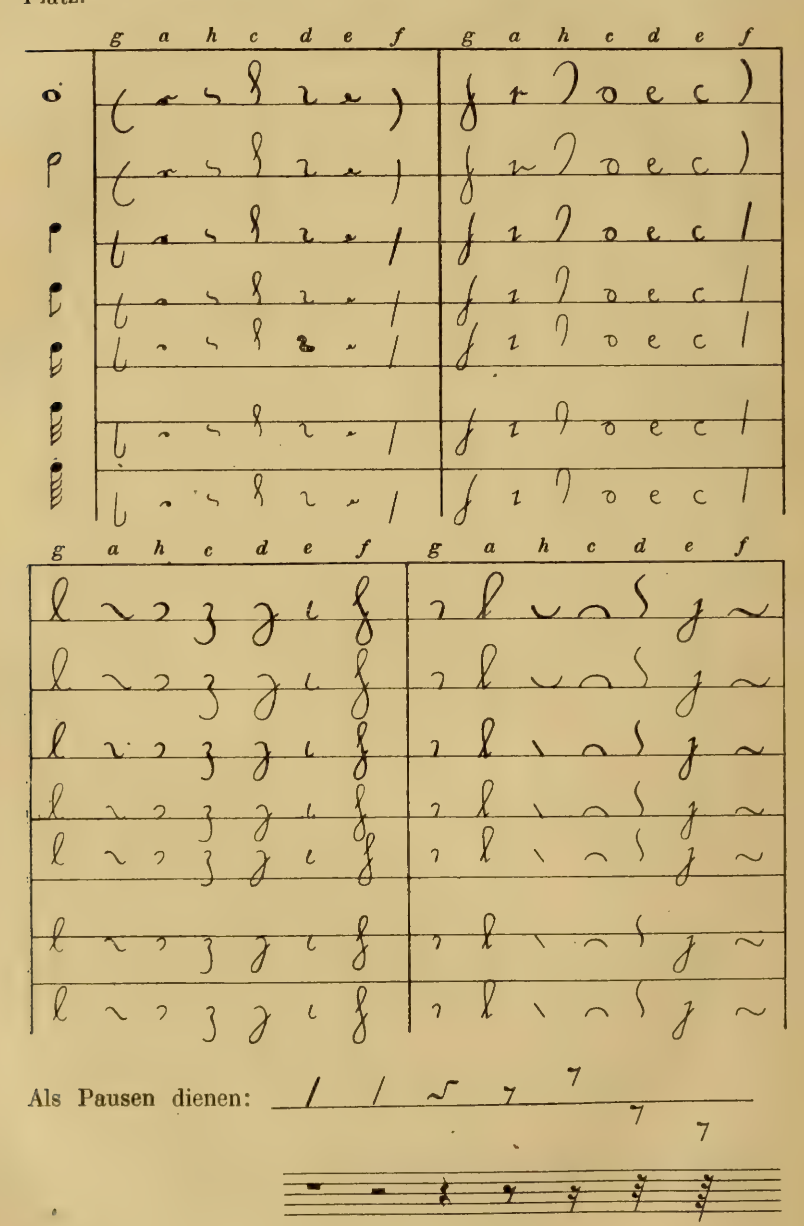
Intervallzeichen aufwärts:

Intervallzeichen abwärts:

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Größere Intervalle als die Doppeloktave werden mit Hilfe des »Transporteurs« erzielt. Sein Zeichen ist bei Tonschritten bis zu vier Oktaven aufwärts ″ und abwärts „. Darüber hinaus werden die Zeichen ˙ und ˄ zu den oben angegebenen Intervallzeichen hinzugefügt. Der Einklang wird durch einen die Verbindungslinien der Zeichen schneidenden kleinen Vertikalstrich dargestellt. Hinsichtlich der Rhythmik ist zu bemerken, daß die ganzen Noten rund und verstärkt, die Halben rund und leicht, die Viertel flach und verstärkt, die Achtel flach und leicht geschrieben werden. Die Sechzehntel werden etwas über, die Zweiunddreißigstel etwas unter

die Linie gestellt, die Vierundsechzigstel erhalten einen noch tieferen Platz.



Punktierte Noten erhalten eine größere Form. Kreuztöne werden durch einen Punkt über, *B*-Töne durch einen Punkt unter dem Tonzeichen angedeutet. Doppelkreuze und Doppel-*B*-Töne erhalten ein Häkchen am Punkte. Alle einen Takt füllenden Noten werden in einem Zuge geschrieben. Nur in Partituren, Klaviermusik und Liedern, in denen der Text das Zusammenziehen der Noten zu Monogrammen verhindert, wird der Taktstrich gesetzt. Die Verbindung der Zeichen geschieht mit Hilfe des Haarstriches. Neben die Zeichenverbindung tritt aber noch die Zeichenverschmelzung.

Der Haarstrich kann neben der Tonverbindung auch stufenweise auf- und absteigende Töne bezeichnen. Gewöhnlich kommt diese Bedeutung aber dem Dehnungsstrich zu, der da anzeigt, daß der Raum zwischen den beiden von ihm getrennten Tonzeichen stufenmäßig durchmessen werden soll. Begegnet in dieser Reihe eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung, so wird dies mit einem Punkte am Dehnungszeichen zum Ausdruck gebracht. Moll-Leitern erhalten einen Punkt unter dem Dehnungsstrich. Die auf- oder absteigende Sequenz wird durch einen Punkt nach dem Zeichen über oder unter der Linie verkürzt dargestellt. Das nach dem Punkte stehende Zeichen kündigt Richtung und Grenze der Reihe an. Eine Phrase, die in der Umkehrung wiederkehrt — eine Erscheinung, die namentlich bei gebrochenen Akkorden häufig anzutreffen ist — wird durch ein Komma ausgezeichnet. Bei höher stehendem Mittelklang wird das Komma über, sonst unter die Linie gesetzt. Mehrfache Wiederholung derselben Tonformel wird zahlenmäßig bei der einmal in ihren natürlichen Werten aufzuzeichnenden Reihe angegeben. Rhythmisch gleichwertige Figuren brauchen nur einmal ihrer Rhythmik nach festgelegt zu werden. Ein Gleichheitszeichen über der ersten Figur deutet die gleiche Behandlung der übrigen Monogramme bis zu einem vertikal gestellten Gleichheitszeichen an.

Dieser hier nur in den Grundzügen mitgeteilten Lehre beabsichtigte Baumgartner noch eine solche von den Sigeln, Figuren und Satzkürzungen folgen zu lassen und die Anwendung der Stenographie auf Klaviersatz und Partitur zu zeigen. Von der Ausführung dieses Entschlusses ist mir aber nichts bekannt geworden.

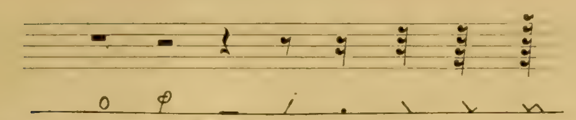
Ebenfalls den Prinzipien Gabelsberger's folgt das »System einer Musik-Stenographie« von Ludwig Rambach, welches 1893 in Zürich erschien. Die zugrunde liegenden festen Tonzeichen in ihren nach den Zeitwerten wechselnden Formen sind aus der folgenden Tabelle zu ersehen:

	c	d	e	f	g	a	h

Die Oktavlage wird anfangs durch die Stellung der Zeichen in einem Dreiliniensystem bestimmt 1 2 3 4 5 6 7, später aber bei der Beschränkung auf ein Einliniensystem durch Stufenzeichen erklärt, die als Symbol für je eine Oktave eintreten:



Ist eine Oktave als Grundlage erkannt, so können Töne der beiden nach oben und unten hin benachbarten Oktaven durch Hoch- und Tiefstellung ihrer Zeichen ohne weiteres kenntlich gemacht werden. Tonwiederholung wird durch eine nach aufwärts gezogene Punktschlinge angezeigt. Die zu einem Takte zusammentretenden Noten werden aneinandergereiht oder zu einer Figur zusammengeschlossen und durch einen größeren Zwischenraum vom nächsten Takte getrennt. Die Generaltaktbezeichnung erfolgt mit Hilfe von Zahlen, die nur die Taktschläge zählen. Punktierte Noten erhalten eine nach aufwärts gezogene Punktschlinge. Kreuztöne werden durch Verdickung des Zeichens, *B*-Töne mit Hilfe eines zum Tonzeichen schräg aufwärts gezogenen Bindestrichs oder durch Ausrundung kenntlich gemacht. Zur Kennzeichnung vom × vereinigen sich beide Darstellungsmittel; beim ♭♭ erhält der Bindestrich die doppelte Länge. Für Pausen werden eigene Zeichen aufgestellt:



Neben den absoluten Tonzeichen werden wie bei Baumgartner Intervallzeichen aufgestellt, die bei Folgen gleicher Notengattung angewendet werden:

Intervall	aufwärts	abwärts	
Halbton			
Ganzton			
Kleine Terz			
Große Terz			
Quarte			
Quinte			
Sexte			
Oktave			

Wie bei Baumgartner werden für die Wiederholung einfacher und sequenzenartiger Gänge Zeichen eingeführt, die den Notierenden wesentlich entlasten. Für Verzierungen werden selbständige Zeichen aufgestellt. Bei Zusammenklängen werden an die Hauptnote, als welche die höchste oder auch tiefste Note des Klanges angesehen wird, die Nebennoten mit Hilfe jener kleinen Notenzeichen im Werte von Vierundsechzigsteln durch Haarstriche angeschlossen.

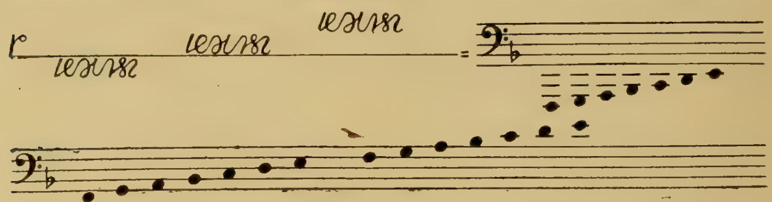
Von der Stolze'schen Stenographie nahmen C. Hermann 1851 bis 1852 und Hans Moser 1885 Ausgang. Hermann's Arbeit »Über musikalische Stenographie« erschien 1854 im zweiten Hefte des zweiten Jahrgangs der »Zeitschrift für Stenographie« von Dr. Michaelis. Er widerspricht hierin der Anschauung, daß die Zeichen der Sprechschrift auch ein geeignetes Mittel zur schriftlichen Fixierung der Musik seien. Aus dem Verständnis ihres tiefinnersten Wesens heraus müßten ihre Schriftzeichen gewonnen werden. So spiegeln sich dann auch in seinem System die Beziehungen der Töne zueinander wider, wenn er die Tonika mit einer Senkrechten identificiert und diese als Unterdominante unten, als Oberdominante oben umbiegt. Ihnen gegenüber werden Sekunde, Terz, Sexte und Septime mit gekrümmten Linien zur Darstellung gebracht, wobei Sekunde und Terz sowie Sexte und Septime in besondere Beziehung

zueinander gesetzt werden. So werden sieben Zeichen gewonnen, die einmal feste tonliche Beziehung zur *F*-Leiter, das andere Mal relative Stufenbedeutung zu jeder Durleiter haben:

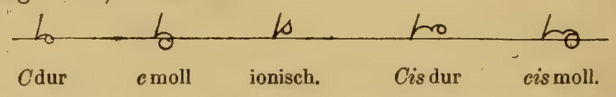
bequemere Schreibformen:

F G A B C D E

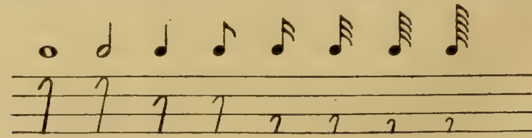
Zur Unterscheidung der Oktavlagen führt er zwei oder drei Oktaven umfassende Tonregionen ein, deren erste von *F′—f′* reicht und durch das Zeichen (= 1. r[egion]) zum Ausdruck gelangt, und deren zweite die Töne von *f—f‴* in sich schließt und an dem Zeichen (= 2. r[egion]) zu erkennen ist. Innerhalb der Tonregionen wird die Zugehörigkeit zu einer der drei Oktaven durch die Stellung der Zeichen unter, auf oder über einer Linie offenbar, z. B.:



Außerhalb der Durleiter liegende Erhöhungen und Vertiefungen von Tönen sind an kleinen nach oben gewölbten Bogen zu erkennen, welche bei Kreuztönen in halber Höhe des Tonzeichens, bei *B*-Tönen am Grunde desselben angebracht sind; z. B.: oder . Die Tonart wird durch die Tonika als absoluten Tonbuchstaben festgelegt, dem bei Dur eine kleine, bei Moll eine große abwärtsgerichtete Schleife und bei einer Kirchentonart ein *s*-artiger Schnörkel (für die Silbe isch bei ionisch, dorisch, phrygisch usw.) angehängt wird, z. B.:



Zur Bestimmung der Tondauer nimmt Hermann im Einklange mit der Stolze'schen Stenographie drei Höhengrade an und schreibt in ihnen dasselbe Zeichen bald verstärkt, bald einfach, z. B:



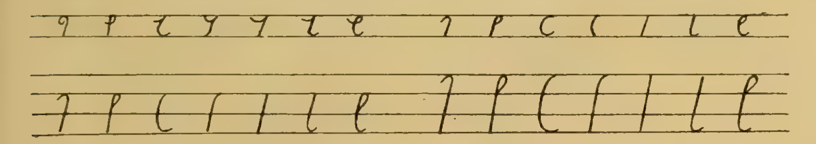
Diesen Werten entsprechen die Pausen:



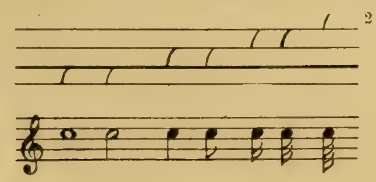
Alle Noten eines Taktes werden nach Möglichkeit zu einem Schriftbilde zusammengeschlossen. Bei Vokalwerken werden die Taktgrenzen durch größere Abstände gekennzeichnet. Auf Hermann's fein differenzierte Lehre der Dynamik will ich hier nicht näher eingehen. Es genüge zu wissen, daß er je nach dem dynamischen Vorgange eine ganze Fülle von Bezeichnungen vorschlägt. Zur Festlegung des Zeitmaßes dient ihm wie schon früher den Franzosen der Taktmesser. Zu wiederholende Stellen werden in semicola eingeschlossen, das Ende eines Tonsatzes durch Punkt bezeichnet.

Das ganze Stimmengewebe beim Anhören eines Tonsatzes graphisch festzuhalten ist sowohl im Hinblick auf das Ohr als auf die Hand unmöglich. Wohl aber kann in groben Zügen die harmonische Entwickelung skizziert werden. Zu diesem Zwecke werden für die Akkorde eine Reihe Sigel geschaffen, die im wesentlichen aus dem Grundton und den eine Stufe höher in einstufigen Zahlenzeichen fixierten Tönen des darübergelagerten Akkords bestehen.

Auch Hans Moser[1] hält an drei Stufenhöhen fest und benutzt sie, um mit sieben verschiedenen Zeichen die Schriftcharaktere für drei Oktaven zu gewinnen, zu denen die durch eine kleine Schleife veränderten Buchstaben als vierte Oktave hinzutreten:



Aus der verschiedenen Stellung der Tonzeichen zur Schriftlinie und dem Gegensatz von verstärkten und gewöhnlichen Schriftzügen werden die rhythmischen Bezeichnungen der Töne gewonnen, z. B.:



[1] Vgl. »Magazin für Stenographie« 6. Jahrgang Nr. 19, S. 218 ff.

[2] Es ist nicht verständlich, aus welchem Grunde Moser bei den Werten von ♪ an die Folge von starken und schwachen Zeichen durchbrochen hat.
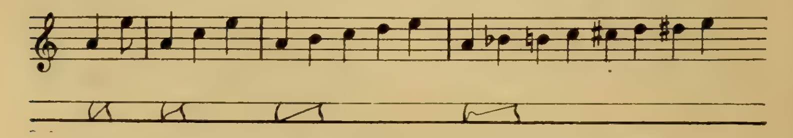
Wie bei den vorher. besprochenen Systemen werden die Noten eines Taktes nach Möglichkeit in ein Monogramm zusammengezogen.

Zu dieser die absoluten Töne fixierenden Schreibweise tritt wie bei Baumgartner und Rambach eine zweite, die auf die Intervallschritte ihr Augenmerk richtet:

	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave
aufwärts							
abwärts							

None	Dezime	Undezime	Duodezime
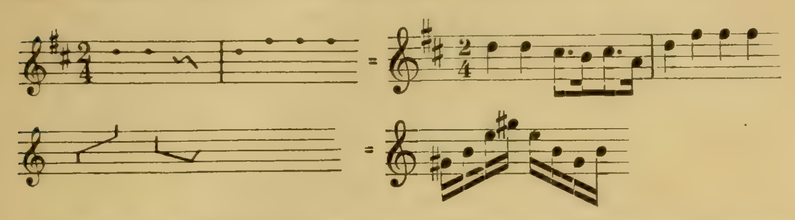
Man kann also z. B. ein Intervall a' c'' in Achteln entweder mit den absoluten Tonzeichen oder kürzer mit dem absoluten Tonzeichen a' und dem Intervallzeichen der aufsteigenden Terz schreiben. Um aber diese Kurzschrift gebrauchsfähiger zu machen, werden noch eine ganze Reihe von Abkürzungen eingeführt. Unter den mannigfachen Mitteln erwähne ich nur den in verschiedener Weise abgewandelten, zwei Tonzeichen verbindenden Haarstrich, für dessen Ausdrucksfähigkeit ein paar Beispiele sprechen mögen:
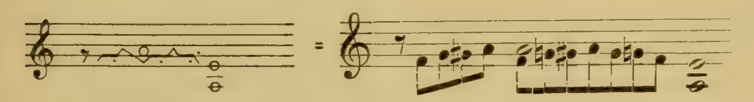


Für die Wiederholung gleicher und verwandter Figuren, entsprechender Takte und Perioden wird die Verwendung von Abkürzungszeichen als notwendig betont.

Den besprochenen stenographischen Systemen seien noch einige angereiht, die auf ganz anderer Grundlage ruhen. Als einer der ältesten Versuche sei jener des Lolli-Schülers Michael Woldemar aus dem Jahre 1797 aufgeführt, der, wenn er auch manche Unvollkommenheit in sich birgt, doch für die auf eine musikalische Kurzschrift gerichteten Bestrebungen nicht ohne Einfluß geblieben

ist[1]. Woldemar hielt am Fünfliniensystem und am Violinschlüssel fest. Auch die alten Notenformen behält er in mäßigem Tempo bis auf Viertel und Achtelnoten bei, die er als größere und kleinere Punkte einträgt. In schnellem Zeitmaß stellt er Achtel als feine, Sechzehntel als dickere Striche dar, das heißt, er verbindet die Sitze der Töne mit feineren und stärkeren Linien, z. B.:



Zur Charakterisierung des Halbtons bei chromatischen Folgen bedient er sich des Punktes, z. B.:



Nichts wesentlich anderes bietet die Stenographie von Michel Eisenmenger, welche 1838 in Paris unter dem Titel »Traité sur l'art graphique et la mécanique appliqués à la musique« ausging[2]. Auch er hält am Fünfliniensystem fest. Als Einheit nimmt er die Achtelnote an und bezeichnet sie mit einem Punkte. Jeder größere Wert wird als eine Summe von Achteln dargestellt und mit einer entsprechenden Zahl von Punkten aufgezeichnet. Kleinere Werte werden zwar auch als Punkte dargestellt, aber zu Summen von je einem Achtel zusammengefaßt und durch einen Strich unter den Punkten charakterisiert. Hier entspricht der Punkt dem kleinsten Werte als Zahleinheit, z. B.: = . In entsprechender Weise werden die Pausen behandelt, auch bei ihnen gilt die Achtelpause als Einheit. Punktierte Achtel mit folgendem Sechzehntel

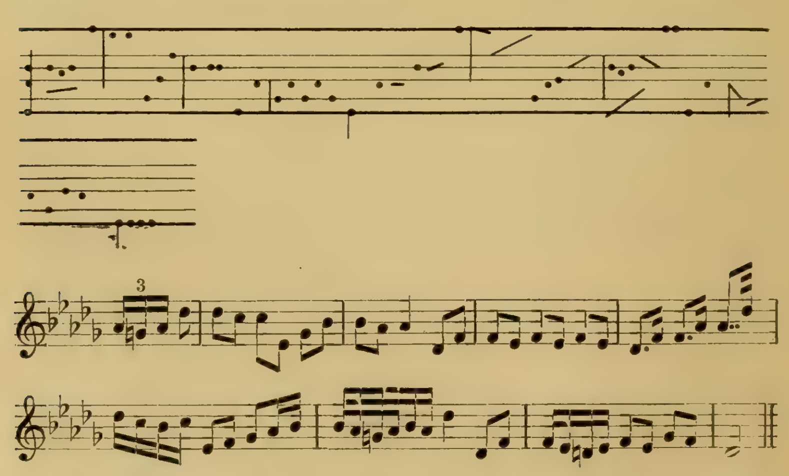
[1] Sein »Tableau mélo-tachygraphique« bewahrt die Pariser Bibl. Nat. unter der Signatur V m⁸ 1.057. Über seine Lehre berichtet Fétis in der »Revue musicale« IV, 270. Vgl. auch Frédéric Hellouin, »Feuillets d'histoire musicale française« (Paris 1903) Artikel: La sténographie musicale.

[2] Siehe besonders S. 141 ff. Die ausführliche Darstellung seiner musikalischen Stenographie, welche unter dem Titel »Manuel de sténographie musicale ou moyen d'écrire la musique douze à seize fois plus vite qu'avec la notation usitée, praticable de suite pour toute personne qui sait solfier« ausgehen sollte, ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

werden als Horizontalstrich und Punkt, doppeltpunktierte Achtel mit folgendem Zweiunddreißigstel als leicht aufsteigender Horizontalstrich und Punkt notiert, z. B.:

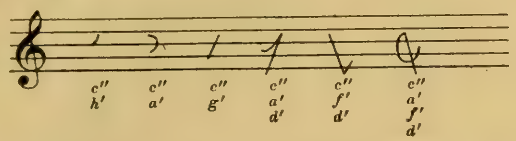
Kreuztöne werden durch einen kleinen nach oben geöffneten, B-Töne durch einen nach unten geöffneten Halbkreis dargestellt. Um aber Akzidentien nach Möglichkeit zu vermeiden, empfiehlt er die Aufzeichnung in *C* und am Anfange der Komposition die Angabe der ursprünglichen Tonlage. Jede Anfangsnote eines Taktes erhält die Form einer Senkrechten, deren Höhepunkt den Sitz der Note bezeichnet. Bei Folgen zweier Sechzehntel können die Enden des rhythmischen Striches zugleich die Tonhöhen bestimmen. Das Zeichen c deutet auf den Sprung in die höhere, seine Umkehrung ɔ auf den Sprung in die tiefere Oktave.

Dieses stenographische System, welches nach des Verfassers Berechnung eine achtmal schnellere Niederschrift eines Tonstückes als mit Hilfe der gewöhnlichen Notation erlaubt, ist auch auf jenes Liniensystem anwendbar, welches ein Spiegelbild der Klaviatur darstellt. Ein Beispiel möge die Art der Aufzeichnung, die keine Akzidentien kennt, veranschaulichen:



Alle wesentlichen Züge dieses Schnellschriftversuchs sind auch in Hans Wagner's »Musik-Stenographie für Handschrift und Notendruck« zu erkennen. Er verwendet für Klaviermusik zwei stärker gezeichnete Liniensysteme, über, zwischen und unter denen je ein Hilfssystem mit schwächeren Linien Platz hat. Um der rhyth-

mischen Zeichen entbehren zu können, sind die Systeme in Satzstücke zerlegt, die je einem Sechzehntel entsprechen sollen. Je nach ihrem Werte beansprucht eine Note eine größere oder geringere Zahl von Satzstücken. Die Note selbst wird als Punkt dem System eingezeichnet. Jedem Kreuzton entspricht ein aufsteigender, jedem B-Ton ein absteigender Strich. Bei Doppelkreuz und Doppel B läuft der Strich in einen Punkt aus. Doppelgriffe und Akkorde werden mit Hilfe von Graden und Bogen zur Darstellung gebracht, deren Enden und etwaige Schnittpunkte den Sitz der zu greifenden Töne offenbaren, z. B.:



Die Figuren kommen meist so zustande, daß dem Grundtone der untere, dem obersten Tone der obere Zwischenton zugesellt wird.

Nur in bedingtem Maße als Kurzschrift anzusprechen ist der Versuch von Miss Busby[1], innerhalb ihrer bereits erwähnten Zahlenschrift[2] harmonische Beziehungen mit Hilfe der Zeichen \ / —— . . . . | ○ ⌒ = ═ zu knüpfen. Ihre Ausführungen sind unklar und schließen sich nicht zu einer wirklichen Stenographie zusammen.

Wertvoller ist die »Musikalische Stenographie« Johannes Baumann's aus dem Jahre 1875[3]; sie scheint an den Tonschriftversuch K. Chr. Fr. Krause's aus dem Jahre 1811 anzuknüpfen, der, wie oben[4] ausgeführt worden ist, die Länge der Töne von der Länge der die Zwischenräume seines Dreizehnlinien-Systems füllenden Striche abhängig macht und so ein Notenbild darbietet, das mit telegraphischen Aufnahmen große Ähnlichkeit hat. Baumann's Schrift ist für einen Apparat erdacht, der selbsttätig gespielte Musik aufnimmt. Die ihren Zeitwerten entsprechend langen Striche sind einem Liniensystem eingefügt, das das Bild der Klaviatur widerspiegelt[5].

Schließlich sei auch noch nach flüchtiger Berührung der unwesentlichen Versuche von E. Coupleux[6] und H. Mussa eines stenogra-

---

[1] Niedergelegt in ihrer »Exposition of a new method of writing music scientifically and theorètic and stenographic railway for composition, the pianoforte and organ« (London 1850).

[2] Vgl. S. 410 und 411.

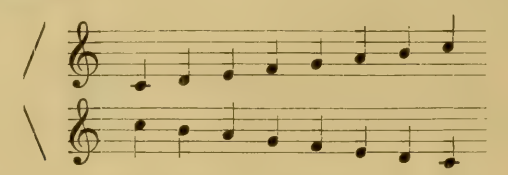
[3] Vgl. die Zeitschrift »Harmonie« Jahrgang 1875 Nr. 22.

[4] Siehe Kapitel Reformversuche S. 337 f.
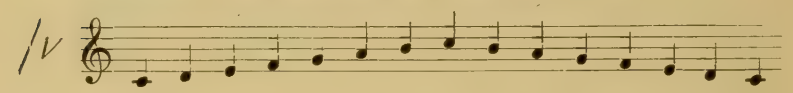
[5] Es sei hier gleich erwähnt, daß auch Laurenz Kromar's Notenschreibmaschine in entsprechender Weise die Notenwerte aufzeichnet.

[6] »Sténographie musicale« (Paris, Joanin et Co.).

phischen Systems gedacht, welches der Amerikaner May Florence Smith zur leichteren gesanglichen Ausbildung seiner Schüler aufgestellt hat. Es erschien 1893 in New York unter dem Titel »Original Manual Course for reading vocal music at sight, known as the affinity or circle of keys and sound circle or system steno-phonetic for acquiring absolute mental government of associate interval sound without solfeggio or numerals«[2]. Für die in Vokalisen vorkommenden Tonschritte, Leitern und Akkorde führt er konventionelle Zeichen ein. Es bedeuten:



V bezeichnet den Umschlag der Bewegung, z. B.:



Von der Tonika der Leiter aus bezeichnen:

drei aufsteigende Töne

vier aufsteigende Töne

fünf aufsteigende Töne

den Dreiklang

3 den Dreiklang mit seinen Umkehrungen

den Dreiklang mit hinzugenommenem Oktavtone

2 die erste Umkehrung mit hinzugenommenem Oktavtone

3 die zweite Umkehrung mit hinzugenommenem Oktavtone

3 den Dreiklang und seine Umkehrungen mit hinzugenommener Obersekunde *c e g a, e g c d, g c e f*

3 den Dreiklang und seine Umkehrungen mit hinzugenommener Obersekunde in der Folge *c e a g, e g d c, g c f e*

den Dreiklang mit Sexte offen *c e g a*

den Dreiklang mit Sexte geschlossen *c e a g*

---

[1] Vgl. »Le Guide Musical« LII Nr. 39 Artikel Hellouin.

[2] Die Erklärungen der Zeichen sind sehr lückenhaft.

steigende Sekunde

fallende Sekunde

Terzschritt

Quartschritt

Quintschritt

Oktavschritt

Tonverbindung 13

Tonverbindung 14

Tonverbindung 15

Tonverbindung 16

Tonverbindung 17

Tonverbindung 18

2. Kapitel.

Die Notenschrift der Blinden.

Die Musik, welche das Innenleben des Menschen am stärksten erfaßt und beschäftigt, hat seit alters eine besondere Anziehungskraft auf die Blinden ausgeübt. Der blinde Musiker ist eine typische Figur, die in allen Zeiten anzutreffen ist. Ja so mancher von ihnen hat bedeutsam in die Musikentwicklung eingegriffen, wie die Beispiele des Florentiners Francesco Landino (1325—1397), des Nürnbergers Conrad Paumann (1410—1473) und des Spaniers Francesco Salinas (1513—1540) beweisen. Über den Gang ihrer Ausbildung sind wir nicht unterrichtet. Aller Wahrscheinlichkeit nach vollzog sie sich auf dem gewöhnlichen Wege, nur daß an das Gedächtnis der Blinden erhöhte Anforderungen gestellt wurden und das Gefühl vermittelnd eintrat. Daß die Schrift nicht ganz ausgeschaltet worden sein kann, beweist schon die eine Tatsache, daß Conrad Paumann als der Erfinder eines neuen Notierungsverfahrens für die Laute genannt wird. Aber die Note mußte den Blinden fühlbar gemacht werden. Die ältesten Versuche scheinen an die gewöhnliche Notation anzuknüpfen.

J. Ph. Rameau schlägt in seinem »Code de Musique Pratique ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles«[1]

[1] S. 7.

1760 die Anwendung von hölzernen oder metallenen Linien vor, an denen die Noten und Zeichen mit Häkchen befestigt werden. Einen ähnlichen Apparat beschreibt William Tans'ur in seinen »Elements of Musick« 1772[1]. Auf einem drei bis vier Fuß langen, einen Zoll dicken und neun Zoll hohen glatten Brette werden im Abstande von einem halben Zoll fünf einen halben Zoll breite und hohe Leisten angeleimt, die den fünf Linien des Systems entsprechen. Hinzu tritt oben und unten eine etwas niedrigere Leiste als Hilfslinie. In den Zwischenräumen und auf den Linien werden im horizontalen Abstande von einem halben Zoll auf Vertikalen liegende Löcher gebohrt, in welche Pflöcke verschiedener Gestalt als Darstellungsmittel für die mannigfaltigen Formen von Noten, Pausen usw. eingesetzt werden, die von den Blinden abgefühlt werden können. So wird für die ganze Note ein Pflock mit vier Kerben, für die halbe ein solcher mit zwei Kerben, für die Viertelnote einer mit einer Kerbe, für die Achtelnote einer mit einer abgeschnittenen Ecke, für die Sechzehntelnote ein solcher mit zwei abgeschnittenen Ecken usw. vorgeschlagen. In ähnlicher Weise werden alle andern Notenzeichen durch deutlich fühlbare Veränderungen der Form des Pflockes zum Ausdruck gebracht.

Joh. Christoph Wilhelm Kühnau erzählt in seinem Werke »Die blinden Tonkünstler«[2] von einer »Haken-Noten« genannten fühlbaren Tonschrift für Blinde eines gewissen Wendt, in der an Stelle der Noten gedrehte Eisenstifte verschiedener Form an einem Gerüst befestigt waren.

Guillié erwähnt 1817 in seinem »Essai sur l'instruction des aveugles«[3] die Benutzung reliefartig gepreßter und in Holz geschnittener Musik. Nebenher liefen aber auch andere Versuche, wie deren mehrere von Emile Gouget in seinem Buche »Histoire musicale de la main«[4] erwähnt werden. Der Nanter Organist Carulhi verwendet Nadeln mit verschieden großen Köpfen, die er auf einem Zylinder befestigt. Männer wie Sodi und Fritzeri stützen sich auf ähnliche Apparate. Andere greifen dagegen zu Wachs, aus dem sie die Noten formen. Auf welchem Wege V. Haüy 1788 für die Blinden verständliche Ausdrucksformen der Musik fand, entzieht sich meiner Kenntnis. Allem Anschein nach

---

[1] Seite 81 f.

[2] Berlin 1810 Seite 240f. Siehe auch »Leipziger Musikalische Zeitung« 1804 S. 721, wo die Erfindung der Haken-Noten einem gewissen Chr. Fried. Franz Helmbrecht zugeschrieben wird.

[3] Paris 1817. Chapitre VIII: De la musique.

[4] Paris, Fischbacher, 1898, S. 30ff.: La main chez les Aveugles.

griff er zur Reliefnote, wie er ja auch Reliefbuchstaben verwendete, nachdem er die durch Nadelstiche bezeichneten Buchstaben des als Pianistin und Orgelspielerin berühmten blinden Frl. von Paradis aus Wien (um 1784) aufgegeben hatte[1]. Originell ist der Schriftversuch des blinden Violinisten Dumas aus Bordeaux (um 1799), von dem Guillié[2] berichtet. Mit Knopfformen stellt er die Takte, mit mehr oder weniger dicken Korkstückchen die Notenwerte dar. Die ganze Note bezeichnet ihm ein Ring, die Viertelnote ein Geldstück, für Pausen treten ausgezackte Lederstreifen ein. Auf diese Weise ergab z. B. das zweite Violinkonzert von Jarnowick eine Art Rosenkranz von sieben bis acht Klafter Länge. Guillié selbst entschlägt sich der Schrift für die Blinden und rechnet allein mit dem Gedächtnis.

Besondere Erwähnung verdient aus dem Jahre 1810 das Notationssystem für Blinde, mit welchem der Erfinder Riedinger aus Wien bei der blinden Musikerin Frl. von Paradis bedeutende Erfolge erzielte und bei Meistern wie Haydn und Salieri Beifall fand[3]. Auf einem Brette von der Breite des Klaviers sind durch einen Nuthobel die Linien des Systems herausgehoben. Zwei und mehr Systeme haben auf einem Brette Platz. Auf jeder Linie oder Hilfslinie und jedem Zwischenraume findet sich, in Vertikalreihen von gleichen Abständen angeordnet, je ein Bohrloch, in welches ein Holzzäpfchen hineingesteckt werden kann. Diese Holzzäpfchen zeigen in ihrem oberen Teile verschiedene Form. Für die ganze Note haben sie einen kreisförmigen, für die halbe Note einen halbkreisförmigen Abschnitt. Bei der Viertelnote ist von der Kreisfläche nur ein schmaler Streifen stehen geblieben. Das Zäpfchen des Achtels ist oben abgerundet und ragt höher hinaus. Beim Sechzehntel ist von der letzterwähnten Form die Hälfte abgeschnitten, beim Zweiunddreißigstel die ganze Form kegelförmig zugespitzt, beim Vierundsechzigstel zwei Seiten des Kegels abgeflacht. In ähnlicher Weise gewinnt Riedinger auch für alle andern musikalischen Zeichen einfache Formen der Zäpfchen, die nun ganz den Noten entsprechend in die Systeme des Brettes eingefügt und von den Blinden abgefühlt werden können. Wir sehen, im Grunde genom-

---

[1] Vgl. W. Lachmann, »Die Tyflo-Ectypographie, das ist der Bücherdruck für Blinde mittelst Relief-Buchstaben und Chiffern« (Braunschweig, Meyer, 1854) S. 4f. Siehe auch Guillié, a. a. O., S. 96.

[2] A. a. O., S. 167 Anmerk.

[3] Vgl. in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« Bd. XII die Nummern vom 25. April 1810 (Nr. 30) und 31. Oktober 1810 (Nr. 57) mit der zugehörigen Tafel von Brett und Zäpfchen-Formen.

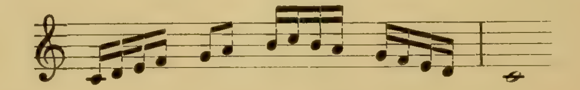
men entfernt sich Riedinger nicht wesentlich von dem Vorschlage Tans'ur's.

Ein anderes Hilfsmittel für den Musikunterricht der Blinden war der Notensetzkasten, welchen Heinrich Grothe[1] (1796—1826) erfunden hatte. Über seine Einrichtung vermag ich nichts zu sagen. Nach Ledebur[2] soll er 1861 mit Nutzen verwendet worden sein.

Von einschneidender Bedeutung für die musikalische Erziehung der Blinden wurde 1829 die »Anaglyptographie« des in seinem dritten Jahre erblindeten Braille (1806—1852)[3]. Hatte schon 1685 Friderici in seiner »Cryptographia« Punkte zur Darstellung von Buchstaben verwendet, und berichtet schon Kühnau[4] von einem eigenartigen Versuch der Mademoiselle de Savignac aus Saintogne um 1780, Weisen in Papier zu stechen, so werden hier in Anlehnung an Versuche Barbier's aus den 63 Kombinationen von sechs paarweis in der Form eines Rechtecks von 3×6 mm untereinander gestellten Punkten Mittel der Darstellung für alle Töne gewonnen. Diese Punktverbindungen werden unter Benutzung eines Lineals mit rechtwinkligem Ausschnitt, das in der Höhe drei, in der Breite zwei Punkten Raum gibt, in leichten Karton gestochen. Die *C*-Leiter hat bei ihm folgendes Aussehen:



Ohne irgendwelche andere Auszeichnung gelten diese Töne Achtel. Unter dem Werte $^1/_4$ oder $^1/_{64}$ erhalten sie einen Punkt rechts unten, unter dem Werte $^1/_2$ oder $^1/_{32}$ einen Punkt links unten und als Ganze oder Sechzehntel beide Punkte, so daß z. B. die Reihe



nach Braille folgenden Ausdruck findet:

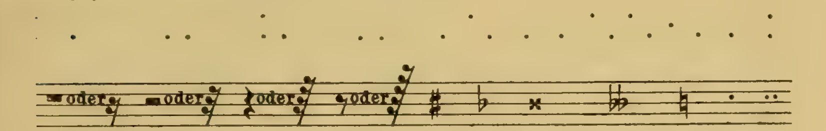
[1] Vgl. das Lexikon von Mendel-Reißmann, Artikel Grothe.

[2] »Tonkünstler-Lexikon Berlin's«.

[3] Vgl. die Schriften: Braille's Musiksystem und Vorschläge zur Ausgestaltung desselben. Eine Kongreß-Vorlage, Berlin 1879. — Braille's Musikschrift-System für Blinde nach den Beschlüssen des 6. Blindenlehrer Kongresses zu Cöln a. Rh. 1888 — Artikel in der »Neuen Musikalischen Presse« 1896 Nr. 52 und im »Musikalischen Wochenblatt« XXXV, 32 (Richard Hauptvogel) —. Braille's Musikschriftsystem für Blinde von G. Fischer in der »Neuen Musikzeitung« Jahrgang 34 Heft 13.

[4] »Die blinden Tonkünstler« (1810) S. 207 ff.

Die Oktavlage wird ebenfalls durch Punkte bestimmt und den Tonzeichen vorangestellt. Bezeichnen wir die sechs Punktfelder mit $\begin{smallmatrix}1&2\\3&4\\5&6\end{smallmatrix}$, so deutet ein Punkt an zweiter Stelle auf die Kontraoktave, Punkte auf den Feldern zwei und vier auf die große, Punkte auf den Feldern zwei, vier, sechs auf die kleine Oktave. Die eingestrichene Oktave wird bestimmt durch einen Punkt auf dem Felde vier, die zweigestrichene durch Punkte auf den Feldern zwei und sechs, die dreigestrichene durch Punkte auf den Feldern vier und sechs und die viergestrichene durch einen Punkt auf dem Felde sechs. In ähnlicher Weise gelangen auch die Pausen, Versetzungszeichen und Punkte zum Ausdruck:
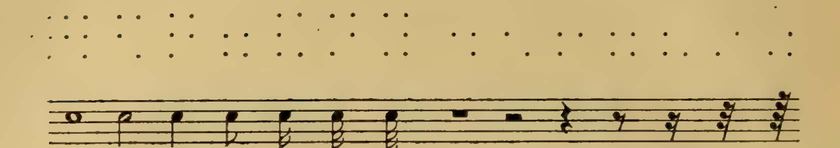


Bei einem mehrstimmigen Instrumentalsatze wird für die rechte Hand der höchste, für die linke Hand der tiefste Ton als Note, die übrigen Töne aber als Intervallzeichen gesetzt. Als solche sind in Gebrauch

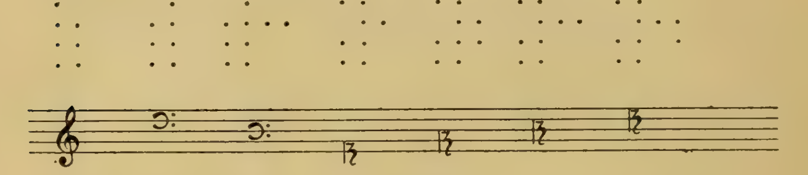
für Sekunde Terz Quarte Quinte Sexte Septime Oktave.

Die Aufzeichnung des Tonmaterials für beide Hände erfolgt in größeren Abschnitten nacheinander. Zu den bisher besprochenen Zeichen treten die Ornamente und Vortragszeichen, die ebenfalls durch Punktkombinationen dargestellt werden.

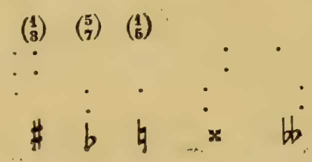
Gewann auch das System Braille's in der erörterten Form allgemeine Bedeutung, so fehlte es doch nicht an Versuchen, dasselbe zu erweitern. Gabrielle Abreu trat 1856 mit seinem »Sistema di scrivere la musica in punti di rilievo« hervor, das bereits seit dem 1. August 1855 in der Blindenanstalt zu Madrid in Anwendung war. Er geht von acht Punkten in der Stellung $\begin{smallmatrix}1&2\\3&4\\5&6\\7&8\end{smallmatrix}$ aus. Während er an Braille's Darstellung der Töne festhält, ändert er die unbestimmte Bezeichnung der Notenwerte und Pausen:



Neben einer umständlicheren Bezeichnung der Oktavlage bietet er noch Punktverbindungen für alle Schlüssel dar:



Weiter weicht auch seine Darstellung der Vorsatzzeichen von derjenigen Braille's ab:



Eine Darlegung des Abreu'schen Systems bis in alle Einzelheiten hinein würde zu weit führen. Als eine Vereinfachung der Lehre Braille's ist es nicht anzuerkennen. Eher verdient als solche das »Seven digit system« des blinden in Schottland lebenden Organisten Stericker genannt zu werden, das sich mit drei untereinander stehenden Punkten begnügt und vor allem Partituren übersichtlicher gestalten soll.

Diesen Versuchen, den Blinden die Musikliteratur durch eine eigene Schrift zu übermitteln, stehen andere gegenüber, ihnen die Notation der Sehenden vertraut zu machen. Hingewiesen sei nur auf die Schrift von Krage-Kuntz »Die Notenschrift der Sehenden mit Relief und Erläuterungen«.

Die Braille'sche Punktschrift behielt indes überragende Bedeutung[1]. Eine umfangreiche Literatur wurde in ihr niedergelegt. Besonders

[1] In Amerika ist nach der Mitteilung meines verehrten Kollegen Herrn Dr. R. Hohenemser, dem ich einige interessante Einzelheiten über das Blindenschriftwesen verdanke, eine modifizierte Brailleschrift, das sogenannte »Newyorker System« verbreitet, das aber jetzt auch durch Braille zurückgedrängt wird.

die Verlagsanstalten von Bube in Berlin und F. W. Vogel in Hamburg ließen sich die Pflege der Blindenliteratur angelegen sein. Spezialbibliotheken wie die Zentralbibliotheken für Blinde in Hamburg und Leipzig sowie die Ernst v. Ihne-Kriegsblindenbücherei in Berlin weisen bereits umfassende musikalische Bestände auf. Förderung erfuhr das musikalische Schriftwesen für Blinde, seitdem Oskar Picht eine leistungsfähige Schreibmaschine für die Braille'sche Punktschrift der Blinden geschaffen hat.

---

3. Kapitel.

Tanzschriften.

Abseits von der Behandlung der Tonschriftversuche liegt die Erörterung der Tanzschriften. Sie seien daher auch hier nur insoweit näher berührt, als sie mit Problemen der musikalischen Aufzeichnung verquickt sind. Tanzschriftversuche sollen bereits im Altertum gemacht worden sein. Die ältesten uns bekannten Versuche gehen nicht über das 15. Jahrhundert hinaus. Während die frühsten auf den Tanz bezüglichen Lehrtraktate eines Domenico da Ferrara[1] und eines Guglielmo Ebreo Pesarese[2] sich auf eine Beschreibung der Tänze beschränken[3], versucht der wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert stammende prächtige mit Silber und Gold auf schwarzem Papier geschriebene Brüsseler Kodex der »Basses dances de Marguerite d'Autriche«[4], in dem ebenfalls eine lehrhafte Darstellung der basse dance geboten wird, zum ersten Male, die Tanzschritte mit Musik in enge Beziehung zu setzen.

Die Anfangsbuchstaben der Schrittbezeichnungen f = simple (der eine Fuß schreitet vor, der andere wird herangezogen),

---

[1] Handschriftlich in der Bibl. Com. zu Siena.

[2] »Trattato dell' Arte del Ballo« (Scelta di Curiosità Litterarie inedite o rare dal sec. XIII al XVII« Dispensa CXXXI, Bologna, Romagnoli, 1873).

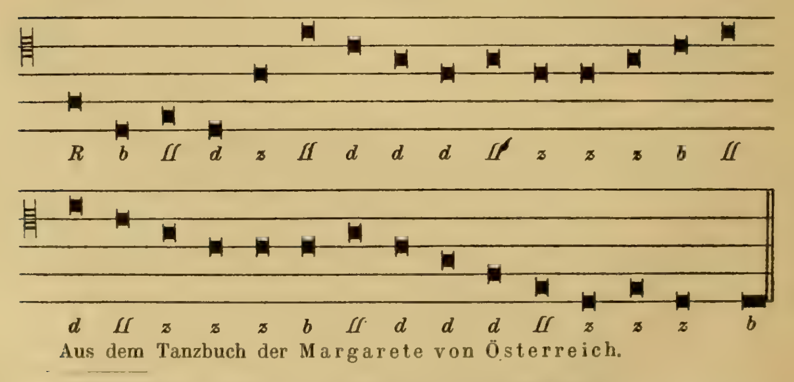
[3] Siehe auch die nach der Handschrift B, V, 14 des bischöflichen Seminars zu Foligno von Falori Pulignani veröffentlichten »Otto Basse Danze di M. Guglielmo da Pesaro e di M. Domenico da Ferrara« (Foligno 1887).

[4] Einen Faksimileneudruck mit wertvollen Untersuchungen über das Wesen der basse dance verdanken wir Ernest Closson; im Auftrage der »Société des Bibliophiles et Jconophiles de Belgique« brachte er 1912 heraus »Le Manuscrit dit des Basses Dances de la Bibliothèque de Bourgogne«. Daran knüpfte Hugo Riemann im 14. Jahrgange der »Sammelbände der Int. Musik-Gesellschaft« (1913) eine Studie »Die rhythmische Struktur der Basses dances der Handschrift 9085 der Brüsseler Kgl. Bibliothek«, welche im 4. Heft desselben Jahrganges eine Entgegnung E. Closson's zur Folge hatte.

d = double (= zwei simples), b = branle (eine Art balancer) und r = desmarche (vielleicht eine mit einem Schritt rückwärts verbundene Reverenz) treten mit als volle breves aufgezeichneten Tönen in Verbindung. Jedem dieser Bewegungskomplexe entspricht nur ein Ton. Alle, ff, d, r und b sollen für die Ausführung die gleiche Zeit in Anspruch nehmen. Mit einem c = congé (congedium, Verabschiedung von der Dame) schließen die Tänze ab. Die gleiche Methode der Aufzeichnung der Tanzbewegungen mit Hilfe der genannten Buchstaben vertreten später Antonius de Arena in seiner Schrift »Ad suos compagnones studiantes, qui sunt de persona friantes, bassas Dansas et Branlos practicantes, nouuellos quam plurimos mandat«, die zuerst 1536 herauskam[1], und Thoinot Arbeau (Tabourot) in seiner 1588 erschienenen »Orchésographie«[2].

Während Arbeau fein rhythmisierte Weisen darbietet, die in der Tat zum Tanze anreizen, enthält das Tanzbuch der Margarete von Österreich bis auf wenige Ausnahmen nur Folgen gleichlange gehaltener Töne, die auch melodischer Reize bar sind. Ihre Lesung ist ein Problem, an dem Ernest Closson vergeblich seine Kraft erprobt hat. Der Lösungsversuch Hugo Riemann's ist abzulehnen, weil er auf die Ausführung der vorgeschriebenen Tanzschritte keine Rücksicht nimmt. Die durch Michael Praetorius in »Terpsichore, Musarum Aoniarum quinta» (1612) belegte Diminutionspraxis der französischen Tanzmeister läßt die Vermutung zu, daß die spröde Folge gleichlanger Töne erst durch die Verzierungskunst der Tanzmeister rhythmisch beseelt wurde, daß hier nur musikalische Schemata vorliegen.

M'amour a XXX notes a 111 mesures.



Aus dem Tanzbuch der Margarete von Österreich.

---

[1] Eine spätere Ausgabe von 1670 in meiner Bibliothek.

[2] Eine zweite Ausgabe erfolgte 1596, ein Neudruck von Fonta 1888 in Paris. Eine teilweise deutsche Übersetzung legte 1878 Albert Czerwinski

Consumo la vita mia à XVI.

R c ff d r c ff d d d ff r d ff r c.

Aus: Antonius de Arena, »Ad suos Compagnones« S. 88.

Die Methode der Aufzeichnung der Tanzschritte mit Hilfe von Buchstaben scheint man später aufgegeben zu haben. Wohl aber wurde die von Arbeau und vor ihm bereits geübte Darstellung von Tanzenden zur Veranschaulichung der Tanzbewegungen weiter gepflegt. Es braucht nur an Fabritio Caroso's »Ballarino« vom Jahre 1581 und an Cesare Negri's »Le Gratie d'amore« (1602) und »Nuove Inventioni di Balli« (1604) erinnert zu werden. Ganz besonders die Stellung der Hacken und Fußlinien (fünf Positionen) werden zu einer Schrift ausgebildet. Die Entwickelung führt über Charles Louis Beauchamp[1] zu Feuillet, der als der eigentliche Vater der Choreographie anzusehen ist. Seine »Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs« erschien 1700[2]. Die weitere Entwickelung bezeichnen Namen wie Pemberton[3], Giambattista Dufort[4], Kellon Tomlincons[5], Magny[6], Magri[7], Blasis[8], St. Léon[9], Klemm[10], Dürholz[11], Zorn[12] und Freising[13]. Die Bedeutung der Choreographie wurde nicht immer hoch angeschlagen. Gallini, der

---

in seinem Werke »Die Tänze des sechzehnten Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuett« vor.

[1] Mit ihm in Zusammenhang steht die Gründung der »Académie royale de l'art de dance« (1662).

[2] 1706 erfolgte die Ausgabe seines »Recueil de Contredances«. 1712 brachte Dezais einen zweiten »Recueil de nouvelles contredances mis en chorégraphie« heraus. 1713 erschien die »Chorégraphie« von Feuillet und Dezais. Auf Feuillet geht zurück Taubert's »Rechtschaffener Tanzmeister« (Leipzig 1717).

[3] »An essay for the further improvement of dancing; being a collection of Figure Dances or several numbers compos'd by the most eminent masters describ'd in characters after the newest manner of Monsieur Feuillet. London 1711. (London, British Museum.)

[4] »Trattato del ballo mobile« (Napoli, Felice Mossa, M. DCC. XXVIII).

[5] »The art of dancing« (1735).

[6] »Principes de chorégraphie« (Paris 1765).

[7] »Trattato teorico-prattico di ballo« (Napoli 1779).

[8] Traité élementaire« (Milan 1820) und »Manuel complet de la danse« (Paris 1830).

[9] »La sténochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la dance« (Paris 1852).

[10] »Katechismus der Tanzkunst« (1855).

[11] »Praktischer Leitfaden für Tänzer und Tänzerinnen« (1855).

[12] »Grammatik der Tanzkunst« (1887).

[13] »Tanz-Kurzschrift«, als Anhang zum »Leitfaden« 1894 in Berlin erschienen.

Verfasser von »Critical Observations on the Art of Dancing« und Herausgeber einer »New collection of forty-four cottillons« (um 1771) schätzt sie gering [1], und auch der große Noverre mißt ihr keinen übermäßigen Wert bei. Immerhin vermögen bei eingehendem Studium und ausreichenden Fachkenntnissen choreographische Darstellungen doch Nutzen zu schaffen.

---

4. Kapitel.

Notiermaschinen.

Während sich Musiker und Graphologen abmühten, auch für die Tonsprache entsprechend dem Worte einen kurzen Schriftausdruck zu finden, der es ermöglicht, der Phantasie des Künstlers bei der Improvisation zu folgen, suchte die Technik die Beihilfe einer Mittelsperson gänzlich auszuschalten und die Aufzeichnung selbsttätig zu gewinnen. Nachrichten von ersten Versuchen, welche infolge ihrer Gleichartigkeit den Gedanken der Abhängigkeit wachriefen, kamen etwa gleichzeitig aus England und Deutschland. In den »Philosophical Transactions« des Jahres 1747 trat ein Geistlicher Creed mit einem Aufsatze »A demonstration of the possibility of making a Machine that shall write ex tempore voluntaries or other pieces of music as fast as any master shall be able to play them upon an Organ Harpsichord etc.« hervor. Er beschreibt darin die gleiche Vorrichtung zum Aufzeichnen von auf dem Klavier gespielten Stücken, wie sie der Landsyndicus und Einbecker Bürgermeister Johann Friedrich Unger nach bis auf das Jahr 1745 zurückgehenden Plänen in seinem bei der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin eingereichten »Entwurfe einer Maschine, wodurch alles, was auf dem Klavier gespielet wird, sich von selbst in Noten setzt« vom Februar 1752 erörtert. An Unger's Unabhängigkeit von Creed ist nicht zu zweifeln. Sein Gedanke, die Tangenten des Klaviers mit andern Tangenten in Verbindung zu bringen, die, auf engen Raum zusammengedrängt, mit Hilfe von Bleistiftspitzen auf einem gleichmäßig über Walzen sich bewegenden Papierbogen Spuren der angeschlagenen Töne in Gestalt von kürzeren oder längeren Strichen hinterlassen, wurde von dem für mechanische Arbeiten besonders begabten Berliner Posamentier-

---

[1] Gallini wendet sich besonders gegen den Artikel »chorégraphie« in der »Encyclopédie«.

gesellen Hohlefeld aufgegriffen und noch in demselben Jahre in die Praxis umgesetzt[1].

Nicht klein ist die Gefolgschaft, welche diese Versuche bis auf unsere Zeit fanden. Mit dem Probleme beschäftigten sich mit mehr oder weniger Glück der Augustinermönch Marie-Dominique-Joseph Engramelle[2], der französische Mathematiker François Gattey[3] (1783), der Hoforgelmacher Pfeiffer in Stuttgart auf Anregung des Mathematikers Briegel aus Bieberach (um 1801), der Engländer Stanhope (1804), ein Anonymus, der um 1816 eine Komponiermaschine erfand, die Franzosen Careyre und Baudouin, die 1828 mit einem »Piano mélographe«[4] hervortraten, der unbekannte Verfasser eines »Instrument compositeur« um 1830, Wagner-Maelzel und Wetzel[5] 1836, Séguier[6], der Pariser Klavierbauer Pape (1844), der Lehrer Schmeil in Magdeburg 1868, der Wiener Laurenz Kromar, Erfinder des Kromarographen, seit 1868, Roncalli[7] mit seinem Melographen 1873, der Telegraphensekretär Föhr in Stuttgart, der Schwede N. Bengsson mit seiner Notenschreibmaschine 1881, Heinrich Meister[8] 1886, der Löwener Kapellmeister Elewijk in demselben Jahre, der Kapitän Furse in London 1889, der Amerikaner Thaule in Dresden, Carpentier in Paris 1900, Baron Pilnar von Pilchau in Petersburg 1900 und William Moldenhauer, der 1904 eine Vorrichtung zur Aufzeichnung gespielter Stücke ankündigte.

Wie weit das allen Genannten vorschwebende Problem gelöst worden ist, ist mir nicht bekannt. Die Hauptschwierigkeit bietet die richtige Wiedergabe des Rhythmischen bei nicht streng taktmäßigem Spiel. Kromar[9] scheint allen Anzeichen nach der Lösung am nächsten gekommen zu sein.

Die Niederschriften seines automatischen Schreibapparates halten an Fünfliniensystemen und der Verwendung von Violin- und Baßschlüssel fest. Auf weißen Tasten gespielten Tönen entsprechen

---

[1] Eine ganze Reihe zeitgenössischer Berichte, aus denen die des Mathematikers Euler besonders herausgehoben seien, finden sich dem 1774 in Braunschweig gedruckten »Entwurfe« J. Fr. Unger's angefügt. Siehe auch die »Mech. techn. Encyklopädie« C II. Teil S. 692 Artikel »Notensetzer«.

[2] Vgl. Fétis, »Biographie Universelle«.

[3] »Journal de Paris« 1783 Nr. 22.

[4] Vgl. die »Revue Musicale« von Fétis, Jahrgang.

[5] Siehe Eisenmenger's »Essai« S. 159 ff.

[6] Siehe ebenda.

[7] »Description de mélographe« (Bergamo 1873).

[8] »Neue Musikzeitung« 1886.

[9] Nach Ausstellungsberichten und Geschäftsanzeigen.

Doppellinien, zwischen denen gewissermaßen weiße Noten liegen, auf schwarzen Tasten gespielten starke einfache Linien, also schwarze Noten. Diese werden immer als Kreuztöne aufgezeichnet. Die Dauer der Noten hängt von der Länge der Striche ab. Mit einer gewissen Übung läßt sich ohne weiteres von dem Maschinenschriftbild das Tonstück abspielen und ablesen. Eine Probe sei hier beigefügt (siehe beiliegende Tafel):

Restlos für die mechanische Wiedergabe gelöst ist die Aufgabe in den Phonographen und Reproduktionsklavieren, wie sie vollendet in Hupfeld's Mignonmodell vorliegen.

Daß im übrigen auch das maschinelle Notenschreibverfahren eine befriedigende Lösung gefunden hat, beweisen Schriftproben, die mit der Blickensderfer Noten- und Korrespondenzschreibmaschine hergestellt worden sind[1].

---

5. Kapitel.

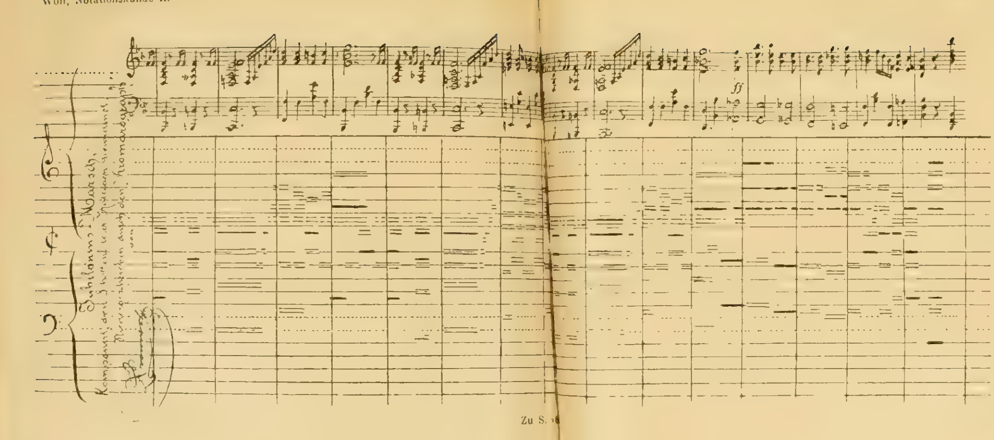
Die Farbe in der Musik.

Die Farbe spielt in der Musik zu allen Zeiten eine hervorragende Rolle. Schon die Theorie des Mittelalters führt Begriffe wie *color*, *coloratura* ein. Ein ganzer Entwickelungsabschnitt der Orgelmusik wird als der der Koloristen bezeichnet. Worte wie Tongemälde, Klangfarbe sind heute in den allgemeinen Sprachgebrauch übernommen. Es nimmt danach nicht Wunder, wenn sich der Musiker die Farbe den verschiedenen Zwecken dienstbar gemacht hat. Zuerst sind es rein äußerliche Gründe, die ihn zur Farbe greifen lassen. Die Lesung der Neumen, die Abschätzung der Tonschritte soll durch eine augenfällige Linie erleichtert werden. Die rote *F*-Linie zieht um die Wende des ersten Jahrtausends in die Notation ein; die gelbe *c*-Linie und die grüne *a*-Linie folgen[2]. Auf dem Boden der Mensuraltheorie bildet sich der Gegensatz von schwarzer und weißer Note heraus[3]. Hinzu tritt im 14. Jahrhundert die rote Note, die unter den verschiedensten Gesichtspunkten Verwendung findet, hier zur Darstellung rhythmischen Wechsels, dort zur Bezeichnung der Ausführung einer Tonreihe in

[1] Zu vergleichen ist die Steinreproduktion des mit der Blickensderfer Noten- und Korrespondenzschreibmaschine geschriebenen Walzers von Franz Münstedt »Am schönen Rhein«.

[2] Vgl. »Handbuch der Notationskunde« I, 132 f.

[3] Siehe ebenda S. 311 ff. und 343 f.



Zu S. [illegible]



der höheren Oktave, an anderer Stelle wieder zur Unterscheidung von cantus planus und cantus mensuratus oder zur Vermeidung der dreizeiligen Messung einer Note oder schließlich zur Vermeidung der Wertverdoppelung (Alteration) und Wertverminderung (Imperfektion) bei dreizeitiger Mensur[1]. Auch die blaue Note kommt in jener Zeit bei den Engländern vor. Die rote Note gewinnt später bei den spanischen Lautenisten des 16. Jahrhunderts Bedeutung, um in der das ganze Tonstück umfassenden Tabulatur eines begleiteten Gesanges die Gesangsnoten kenntlich zu machen.

Gründe der anschaulichen Darstellung sind es, die deutsche Theoretiker des 16. Jahrhunderts in partiturartigen Aufzeichnungen für die gegeneinander geführten Stimmen verschiedene Farben wählen ließen. So stellt die dem 16. Jahrhundert entstammende »Musica poetica« der Handschrift Berlin Kgl. Bibl. *mus. ms. theor. 57*[2] den »Discantus rott, Altus gruen, Tenor schwartz, Bassus rott« dar. Noch im 18. Jahrhundert lassen sich Spuren dieser Praxis in liturgischen Codices der Berliner Bibliothek[3] nachweisen, in denen zwei Stimmen auf einem Liniensystem schwarz und rot notiert sind. Giov. Maria Trabaci schlägt im Anfange des 17. Jahrhunderts für gewisse mit ⁂ bezeichnete alterierte Töne seines Cembalo enarmonico gelbe oder rote Noten vor. Dieser Gedanke der Verwendung der Farbe für die Darstellung chromatisch alterierter Töne ist auch im 19. Jahrhundert wieder lebendig geworden. Um 1877 notiert Anna Keber in ihrem bei Hofmeister in Leipzig erschienenen »Musikalischen Kindergarten« Kreuztöne rot und *B*-Töne blau.

In den Dienst der Unterscheidung der Kirchentöne möchte zuerst Giov. Battista Doni[4] die Farben stellen. In neuerer Zeit

---

[1] Vgl. meine »Geschichte der Mensuralnotation« (Leipzig, Breitkopf & Härtel) I. 142 ff. und »Handbuch« I, 343 f. Die rote Farbe wurde übrigens auch in unserer Zeit von Rauchenecker in seinen Kompositionen für Harmonium mit Höfinghoff'scher Patentdoppelklaviatur für die um eine Oktave tiefer notierten Töne der zweiten Tastatur verwendet.

[2] Siehe eine faksimilierte Seite in Heinrich Bellermann's »Contrapunkt«.

[3] *Mus. ms. 40296.*

[4] »Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica« (In Roma, per Andrea Fei, MDCXXXV) S. 126 ff: *Si suol verificare il Proverbio Greco, che i secondi pensieri sono migliori de' primi, come mi pare sia succeduto a' me stesso intorno a i segni de' modi: imperoche doppo haver' ben bene considerato il tatto, io trovo, ch'è molto più spediente di servirsi nelle Note della varietà de' colori per esprimere la differenza de' Generi che de' Modi (Dorio, Frigio, Lidio, Jastio, Aeolio)*.

trat mit einem ähnlichen Gedanken der Pfarrer A. Beutter[1] auf, der, um Tonalität und Modulation kenntlich zu machen, eine rote Grundtonlinie für Dur, eine blaue für Moll in Vorschlag bringt und, wofern der Grundton in einen Zwischenraum fällt, diesen verschieden schraffiert (Dur /////, Moll \\\\\).

Mehr didaktischen Zwecken dient die rote Heraushebung der Tenorweisen in Rochus v. Liliencron's schöner Sammlung »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«[2]. Auch Bern. Boekelmann's »Acht Fugen aus Joh. Seb. Bach's Wohltemperiertem Klavier durch Farben analytisch dargestellt«[3] wären hier gleich zu nennen, in denen mit Hilfe der Farben der Aufbau der Komposition dem Auge sichtbar gemacht werden soll.

Weit in das Altertum hinab reicht der Vergleich der Töne mit den Farben. In dem chinesischen Werke »Tao-te-king« des Laotse (geb. 604 v. Chr.) heißt es bereits[4]: »Das Tao ohne Namen ist der Ursprung des Himmels und der Erde .... Du betrachtest es und siehst es nicht, man nennt es farblos; du vernimmst es und du hörst es nicht, man nennt es tonlos; du willst es berühren und du erfassest es doch nicht, man nennt es unkörperlich. Die fünf Farben (blau, rot, gelb, weiß, schwarz) stumpfen das Gesicht des Menschen ab; die fünf musikalischen Töne stumpfen das Gehör des Menschen ab usw.«. Die persisch-arabische Notenschrift identifiziert die sieben Stufen der äolischen Leiter *a h c d e f g* mit den Farben Grün, Rosenrot, Blau, Violett, Kamillengelb, Ambraschwarz, Hellblau[5]. Anders Newton, der in seinem »Optics« betitelten Werke vom Jahre 1704 die von *g—a* absteigenden Töne mit den Farben Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo, Lila, das heißt mit den Farben des Spektrums in Verbindung bringt. Wieder verschiedene Farbenreihen begegnen mit Beziehung auf das Ton-

---

[1] »Zur Reform der Notenschrift« in den »Monatsheften für Gottesdienst und kirchliche Kunst« XIII, 373 ff. Siehe auch Jahrg. XII (1907) derselben Zeitschrift und die »Mitteilungen des Chorgesangsverbandes für Brandenburg» vom August 1912.

[2] Stuttgart, Union, 1884. Erschienen als 13. Band von Jos. Kürschner's »Deutscher National-Litteratur«.

[3] Leipzig, Joh. Heinrich Zimmermann.

[4] Vgl. die Aufsätze von Justus W. Lyra »Farben-Musik«, erschienen als Beilage zum Flugblatt Nr. 39 und 40 des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. (datiert Osnabrück 7. März und 5. April 1864). Sie knüpfen an einen Vortrag über Farbenmusik an, den ein gewisser Dr. Matthias am 16. August 1863 im »Freien Deutschen Hochstift« gehalten hat, und über den im »Organ der Taubstummen- und Blinden-Anstalten in Deutschland« (Jahrgang IX Nr. 11 vom November 1863) berichtet worden ist.

[5] Vgl. de la Borde, »Essai sur la musique« (Paris 1780) I, 181. Kiesewetter »Musik der Araber« S. 67 steht der Nachricht zweifelnd gegenüber.

material bei Louis Bertrand Castel 1725, bei F. W. Philippy 1863, bei Lyra 1864 und bei Huth[1] 1888.

Wie in dem Klaviere ein bequemes Mittel gefunden worden ist, einzelne Töne und Tonverbindungen, in denen sich mehrere Töne mischen, zum Vortrage zu bringen, so liegen schon frühe Versuche für die Erfindung von Farbenklavieren vor. Eine »Beschreibung der Augenorgel oder des Augenclavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris Herr Pater Castel (1725) erfunden und ins Werk gerichtet hat« verdanken wir in einer Übersetzung nach einem französischen Briefe Telemann[2]. Ein Abdruck findet sich in Lorenz Mizler's »Musikalischer Bibliothek«[3]. Eine Kritik des Castel'schen Gedankens liegt von J. W. Lyra[4] vor. Offenbar gefehlt hat Castel, indem er Blau als den Grund aller Farben annahm. Er unterscheidet fünf »tonische« Saiten *c d e g a*, die er den tonischen Farben: Blau, Grün, Gelb, Rot, Violett entsprechen läßt. Ihnen gegenüber stehen zwei »halbtonische« *f h*, denen die zweideutigen Farben Aurora und Violant gleichkommen. Töne wie Farben führen ineinander über. Wie zwölf halbe Töne unterschieden werden, so auch zwölf halbe Farben: Blau, Celadon, Grün, Oliven, Gelb, Aurora, Orange, Rot, Karmoisin, Violett, Agath und Violant. Farben und Töne entsprechen sich in der Oktave. Beide sind im Neben- und Nacheinander zu verwenden. Aus der Kombination der Klänge entsteht die Musik, aus der Verbindung der Farben die Malerei. In dem Farbenklavier von F. W. Philippy aus St. Johann-Zweibrücken, dem sogenannten »Chromatoskop« ist die der Naturleiter der Töne entsprechende Folge der Farben: Rot, Orangegelb, Schwefelgelb, Grün, Hellblau, Dunkelblau, Violett.

Das Bild der Farbe des Tones hält Adolph Decher fest, um auch für die Klangfarbe einen anschaulichen schriftlichen Ausdruck zu gewinnen. In seiner »Chromographischen Darstellung der Tondichtungen«[5] bringt er für die Stimme jedes Instruments in der Partitur ein eigenes, nach der Klangfarbe verschiedenes Farbenband in Vorschlag, dessen Lage die Tonhöhe, dessen Länge die Tondauer und dessen mehr oder weniger intensive Färbung die Stärke des Tones bestimmt. Jeder Halbton bedeutet einen Klangzoll, jede Oktave gleich zwölf Streifen einen Klangfuß. Die Länge von 1 mm = $^1/_8$-Sekunde wird als Zeiteinheit gewählt. Hohe Instrumente

[1] »Farbige Noten« (Hamburg 1888).
[2] Hamburg, gedruckt mit Piscatoris Schriften, 1739.
[3] Zweiter Band (Leipzig im Jahr 1743) S. 269 ff.
[4] A. a. O.
[5] München, Theodor Ackermann, 1875.

wie Violinen, Flöten, Oboen erhalten helle und milde Farben (Hellgelb, Hellrot) der grelle Piccolo grelles Rot, Instrumente mittlerer Stimmlage mittlere Farben (Dunkelgelb, Hellbraun, Violett), Baßinstrumente dunkle Farben (Dunkelbraun, Dunkelviolett, Schwarz, Dunkelgrau). Die fünf Stärkegrade *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp* werden durch Schraffierungen verschiedener Stärke und Dichte zum Ausdruck gebracht. Die in dieser Weise aufgerissene Partitur ist kaum lesbar. Praktische Bedeutung ist daher diesem Versuche nicht beizumessen.

Auch für den Generalbaß sind die Farben nutzbar gemacht worden, wie wir aus der Einleitung zu Lorenz Mizler's »Anfangs-Gründen des Generalbasses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen«[1] wissen. Nähere Angaben fehlen.

Noch einmal begegnen uns die Farben im Dienste der Harmonielehre bei C. v. Decker in seiner »Bildlichen Darstellung des Systems der Tonarten, erläutert durch eine Gedächtnistafel«[2]. Hier ermöglichen an zwei konzentrischen Kreisen gelbe und weiße Dreiecke das schnelle Ablesen von Dur- und Molldreiklängen von jeder Stufe aus. Kleine blaue Dreiecke lassen die schnelle Hinzufügung der kleinen Septime zu den Dreiklängen zu.

In dem mannigfaltigsten Sinne hat demnach die Farbe in der Musik Verwendung gefunden. Ihre Funktionen fallen teils in das Gebiet des Schriftwesens, teils in das des Unterrichts. Aber weder hier noch dort hat ihr Gebrauch tiefergehende und bleibende Bedeutung gewonnen.

---

6. Kapitel.

Musikalische Geheimschrift und Weltsprache.

Fand schon die musikalische Stenographie nur einen kleinen Kreis von Freunden, so waren bewußt die engsten Grenzen gezogen in der Verwendung der Musik als Geheimsprache. Hatte Guido
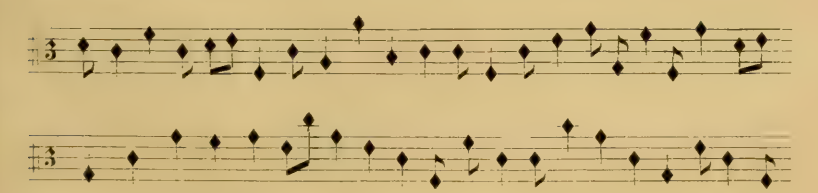
[1] Leipzig, bey dem Verfasser. In der Leipzig, den 1. May 1739 datierten Vorrede heißt es: »Die Farben, womit die Maschine illuminiert ist, habe ich nach der Natur der Töne eingerichtet. Denn es ist bekannt, daß die optischen Wahrheiten mit den musikalischen parallel sind, welches schon längstens der unsterbliche Neuton gesaget, auch ohnlängst der berühmte Herr du Fay erkannt, welcher erst neulich in seiner Abhandlung vom Licht und den Farben einen Streit mit Neuton angefangen«.

[2] Erste Auflage 1838, zweite 1842. Nur die zweite weist die farbige Tafel auf; die erste beschränkt sich auf den Gegensatz von Schwarz und Weiß.

von Arezzo auf mechanischem Wege aus den Worten Melodien zu ziehen gewußt, so bildeten nun nach bestimmten Prinzipien zusammengestellte Weisen den Deckmantel für die verschiedensten Mitteilungen, welche vor Uneingeweihten geheimgehalten werden sollten. Dürfen wir dem in Wolfenbüttel bewahrten handschriftlichen Berichte Johann Christoph Faber's aus der Zeit um 1729 Glauben schenken, so war es ein 1584 zu Rouen gedrucktes Werk »Les Bizarreries du Seygneur des Accors«, welches zuerst die Note der Sprache dienstbar machte. Faber's Schrift führt den langatmigen Titel: »*Invention* wie zwey *Concerten* sowohl jede *a parte* als auch hernach zugleich auf zweyen ein Wenig von einander gesetzten Tafeln können aufgeführt werden, da man eine überaus Reiche Harmonie kan Verfführen, Welches meines Wissens wegen schwehrer Arbeit noch nicht ans Licht kommen, wobei in der Mitten ein Verset, da in der *Viola* die Sprach-Noten vorhanden, welche nachfolgende Wort in sich halten:

Sehr starck der Argwohn ist bei hitzigen Verliebten,
Redt man mit andern nur, vermeint man, daß sie Liebe übten.«

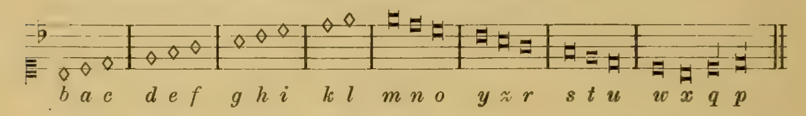
Was diese »Sprach-Noten« angeht, so sind die Buchstaben a—m ersetzt durch die in Viertelnoten aufgezeichneten Töne von f—e'' und die Buchstaben von n—z durch das gleiche als Achtel notierte Tonmaterial. Für die Umlaute ä ö ü sind die als punktierte Viertel geschriebenen Töne $f\ g\ f'$ verwendet. Der Part der Viola lautete demnach:



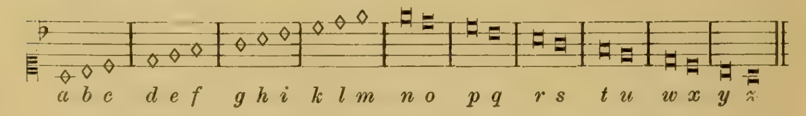
Derselbe Gedanke der Sprachnoten wird mehrfach im 17. Jahrhundert lebendig. Athanasius Kircher berichtet in seiner »Musurgia«[1] von der Möglichkeit, mit Hilfe musikalischer Töne oder geschriebener Noten geheime Nachrichten zu übermitteln. Erstere läßt er erklingen, letztere bleiben stumm. Er denkt sich z. B. das Alphabet zu je vier Buchstaben in sechs Reihen auf sechs verschiedene Instrumente aufgeteilt. Die Reihe bestimmt das ausführende Instrument, die Stellung des Buchstabens innerhalb der Reihe

[1] Romae: Corbelletti 1650. Bd. II S. 360 ff.
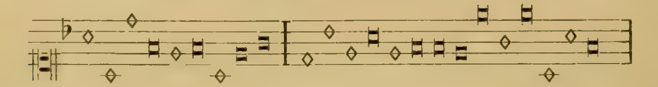
die Anzahl der zu spielenden Töne. Bei der stummen Art der Nachrichtenübermittlung durch Niederschrift paßt er das Alphabet in irgendeiner Weise musikalischen Tönen an und bringt damit Satzgefüge zum Ausdruck. Doch berührt er im Hinblick auf die Arbeiten anderer und auf wichtigere Aufgaben den Gegenstand nur kurz. Anders P. Gaspar Schott. Angeregt durch den Spanheimer Abt Jo. Trithemius und gestützt auf die »Steganographia« des Hercules a Sunde[1], lehrt er 1665 in seiner »Schola steganographica«[2], wie man durch Gesang und Instrumentenspiel unauffällig geheime Nachrichten übermitteln könne. Folgenden Schlüssel verwendet Hercules a Sunde[3] für die Buchstaben des Alphabets:



Schott gibt einem andern Schlüssel mit regelmäßiger Buchstabenfolge den Vorzug:



Die Nachricht; »Haltet aus, die Rettung naht« würde mit Hilfe des zweiten Schlüssels folgenden musikalischen Ausdruck annehmen:



Noch einen dritten, ebenfalls von Kircher bereits berührten Weg, die Musik dem Geheimdienst nutzbar zu machen, teilt Schott mit. Derselbe knüpft an das nachstehende Schema an:

---

[1] »Steganologia & Steganographia aucta. Geheime / Magische / Natürliche Red vnnd Schreibkunst« (Nürnberg, ohne Jahr, In verlegung Jeremiä Dumlers).

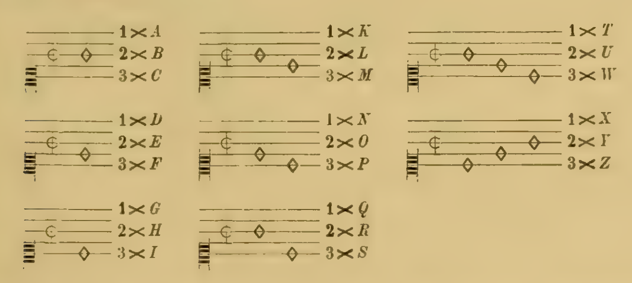
[2] Anno M.DC.LXV. Prostant Norimbergae apud dictos (Johannem Andream et Wolfangum Juniorem) Endteros. Classis IIX caput XIII: Inter cantandum et ludendum in organo alteri secretum manifestare. Caput XV: De locutione occulta acustica per diversos sonos.

[3] a. a. O., S. 303 f. Ein wertvoller Beitrag für das Kinderspiel in alter Zeit findet sich übrigens hier auf S. 8 f. Dieselbe stumme Sprache, welche das Alphabet durch Berühren bzw. Deuten auf verschiedene Körperteile schafft, wurde mit geringen Abweichungen auch damals von den Schulkindern gepflegt. »Als das Aug ein A, den Elenbogen ein E, den Zeiger an der lincken hand ein I, das Ohr ein O etc.«

	1	2	3	4	5	6
Tuba.	*A*	*B*	*C*	*D*	*E*	*F*
Lituus.	*G*	*H*	*I*	*K*	*L*	*M*
Tympanum.	*N*	*O*	*P*	*Q*	*R*	*S*
Campana.	*T*	*V*	*W*	*X*	*Y*	*Z*

Bei *A* wird die Tuba einmal, bei *H* der Lituus zweimal angeblasen, bei *P* das Tympanum dreimal, bei *X* die Campana viermal angeschlagen. Hier ist die Schrift nahezu ausgeschaltet.

Schließlich gibt er auch ein Mittel an[1], wie mit Hilfe dreier Glocken oder anderer klingender Instrumente geheime Nachricht in belagerte Städte und Festungen zu bringen wäre. Acht Töne bzw. Tongruppen, die ein- bis dreimal wiederholt werden, prägen das ganze Alphabet aus:
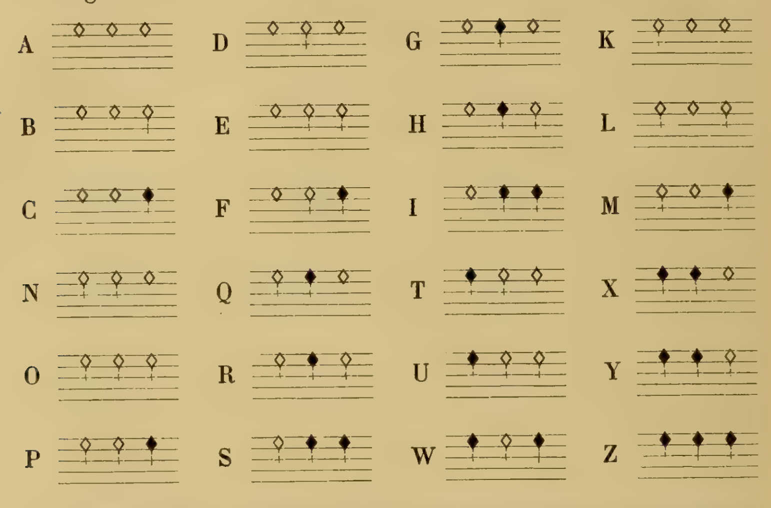


Kircher und Schott blieben mit ihren Bestrebungen nicht allein. 1685 trat Johann Balthasar Friderici mit einer »Cryptographia[2]« hervor, die ebenfalls neben vielen andern Mitteln, wie Buchstabe, Zahl, Punkt, Linie, Figur, auch die Musiknoten dem geheimen schriftlichen Verkehr dienstbar zu machen sucht. In dem siebenten Kapitel der dritten Klasse mit der Überschrift »Wie man zur geheimen Correspondenfz die Musicalischen Noten gebrauchen soll« schlägt er in erster Linie vor, die Buchstaben des Alphabets mit je drei verschieden rhythmisierten Noten zu identifizieren, diese Noten dem Worttexte nach zusammenzustellen und ohne Verände-

[1] Vgl. a. a. O., classis IV caput VII.
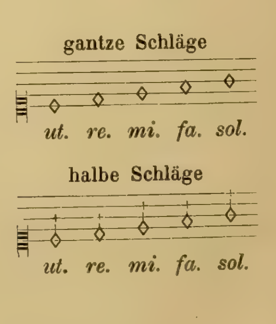
[2] »Cryptographia oder Geheime schrifft- münd- und würckliche Correspondenfz / welche lehrmäßig vorstellet eine hoch-schätzbare Kunst verborgene Schrifften zu machen und auffzulösen« (Hamburg, Georg Rebenlein, 1685).

rung des Rhythmus zur Ausgleichung des Taktes, aber mit Einstreuung von ungültigen nach oben gestrichenen Vierteln und unter Beobachtung der Abgrenzung der Wörter durch Pausen zu einem unverfänglichen Musikstücke auszugestalten. Wem diese musikalische Fähigkeit abgeht, der könne auch unter Beobachtung der gleichen Prinzipien die Noten in gleicher Tonhöhe aneinanderreihen. Er schlägt vor für



Im achten Kapitel lernen wir eine andere Methode mit folgendem Schlüssel kennen:

	Ut	*Fa*	*Sol*	*Mi*	*Re*
Ut	*q.*	*r.*	*s.*	*t.*	*u.*
Sol	*w.*	*x.*	*y.*	*z.*	
Fa	*a.*	*b.*	*c.*	*d.*	*e.*
Mi	*l.*	*m.*	*n.*	*o.*	*p.*
Re	*f.*	*g.*	*h.*	*i.*	*k.*



Jeder Buchstabe steht in diesem Schlüssel mit zwei der am linken und oberen Rande vermerkten Solmisationssilben in Beziehung. Für sie treten die entsprechenden Töne in der angegebenen Reihenfolge ein. Der Musikgeübte kann Ganze und Halbe mitein-

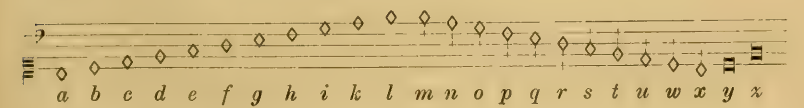
ander mischen, das Taktverhältnis ordnen, die Worte durch Pausen abtrennen und so ein unauffälliges, musikalisch vernünftiges Notenbild schaffen.

Nicht wesentlich anders ist der Weg, den Friderici zu einer dritten musikalischen Geheimschrift aufweist:

	1.	2.	3.	4.	5.
I.	*A*	*B*	*C*	*D*	*E*
II.	*F*	*G*	*H*	*I*	*K*
III.	*L*	*M*	*N*	*O*	*P*
IV.	*Q*	*R*	*S*	*T*	*U*
V.	*W*	*X*	*Y*	*Z*	

Jedem Buchstaben entspricht links eine römische, oben eine arabische Ziffer. Beide geben die Linie an, auf der die den Buchstaben vertretenden zwei Töne liegen sollen. Für das Wort »Bach« würde sich nach den dargebotenen Anweisungen folgendes Melisma ergeben:

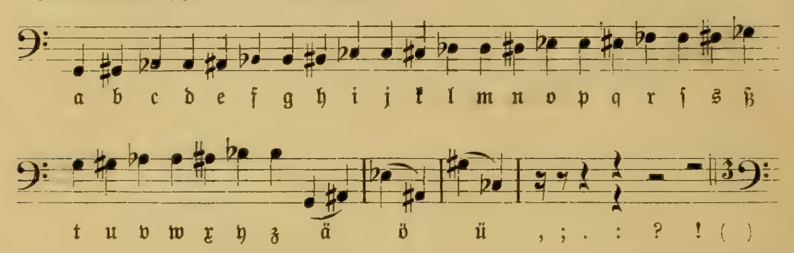
Schließlich teilt er auch als einfacheren Schlüssel die Identifizierung des Alphabets mit der von *b* bis *e''* als Ganze aufsteigenden und als Halbe wieder absteigenden Reihe einschließlich der beiden breves *c' e'* als Schlußtöne mit:



Hier steht Friderici offenbar unter dem Einflusse von Hercules a Sunde und Gaspar Schott. Ihr Prinzip wirkt auch in der anonymen, 1799 erschienenen Schrift »Geheime Briefschaften aus dem Portefeuille der bey Rastadt ermordeten fränkischen Gesandtschaft, voll wichtiger Aufschlüsse über mehrere der interessantesten Ereignisse unserer Tage«. Hier sind Nachrichten in die Form einer Melodie gebracht worden, die als Baß einer regelrecht gesetzten mehrstimmigen Komposition Verwendung gefunden und dadurch

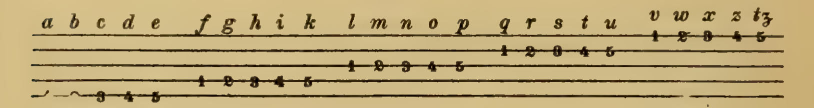
ein ganz unverfängliches Gepräge gewonnen hat. Um die Lösung zu erleichtern, ist das Wortende durch gehaltene Noten ausgezeichnet worden[1].

Legt Friderici dem Alphabet eine diatonische Reihe zu grunde, so greift Michael Haydn[2] auf das chromatische und enharmonische Tonmaterial von *G*—*h* zurück:



Die großen Buchstaben gewinnt er in der gleichen Weise unter Anwendung halber Noten.

Den Eindruck der italienischen Lautentabulatur erweckt mit seiner Musik-Zeichen- und Ziffernsprache 1801 der Berliner Kammermusiker Bliesener[3]. Er denkt sich das Alphabet in Gruppen von je fünf Buchstaben zerlegt, mit den Zahlen von 1—5 bezeichnet und auf fünf Notenlinien aufgeteilt:



Für den Fall, daß auf die Notenlinien verzichtet wird, schlägt er doppelte Zahlen vor, deren erste die Linie nennt, auf welche sich die zweite Zahl beziehen soll. Ja auch auf die Finger überträgt er seine zahlengemäße Darstellung des Alphabets und rechnet mit doppelten Fingerbewegungen, von denen die erste auf die Reihe, die zweite auf die Stellung des gewünschten Buchstabens in der Reihe zielt. Schließlich stellt er auch klingende Motive auf, deren Tonzahl einmal die Reihe, das andere Mal wiederum die Stellung des Buchstabens in der Reihe festlegt.

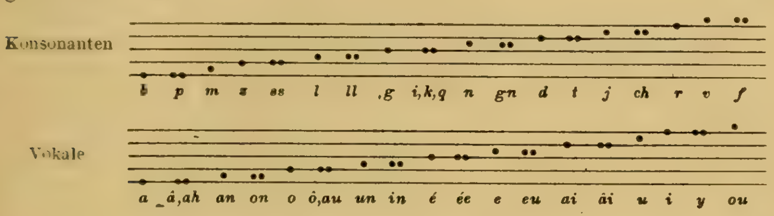
Auf verwandten Wegen bewegt sich auch die Methode der Geheimschrift, welche 1798 Michel de Woldemar in seiner »Noto-

[1] Vgl. den Aufsatz von Christmann »Musik als Chiffernsprache« in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« II, 327 ff.
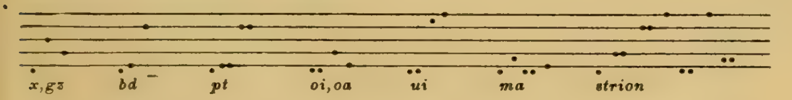
[2] »Biographische Skizze von Michael Haydn« (Salzburg 1808) S. 52.

[3] Berlin, Kgl. Bibl. *Mus. ms. theor.* Bliesener.

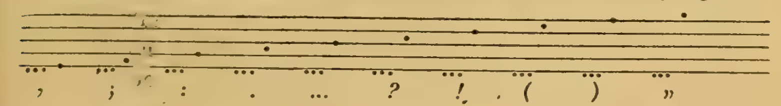
graphie«[1] und 1811 A. Bertini in seiner zu Paris erschienenen »Stigmatographie ou l'art d'écrire avec des points« lehrt. Woldemar setzt die Buchstaben *A*—*H* den Tönen *G*—*g* als Ganzenoten gleich, identifiziert dieselben Töne als Halbenoten mit den Buchstaben *J* (*j ij*)—*Q* und wendet sie als Viertel auf den Rest des Alphabets *R S T U* (*V*) *X Z* an. Bertini's Verfahren ist etwas umständlicher. Er unterscheidet Konsonanten und Vokale, die alle mit Hilfe von Punktnoten innerhalb des Fünfliniensystems dargestellt werden:



Vor jeden einfachen, doppelten oder dreifachen Konsonanten setzt er einen, vor jeden Vokal zwei unter dem System liegende Punkte. Mit genauer Anpassung an die Aussprache wählt er die Laute und die ihnen entsprechenden Töne. Stumme Buchstaben werden unterdrückt, für einzelne Buchstaben-Zusammenstellungen besondere Melismen erfunden:
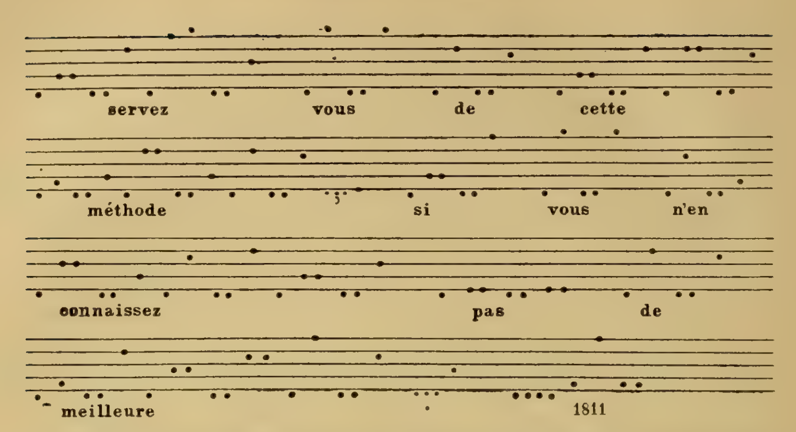


Selbst die Interpunktion findet bei ihm Berücksichtigung:



Die Reine der von der untersten Linie aufsteigenden Punkte führt er als Zeichen für die Zahlen 0—9 auf. Diese werden von vorangehenden Buchstaben durch vier Punkte unter den Linien getrennt.

Bei Mangel an Tinte und Blei rät er an, die Punkte mit einer Nadel in die Liniensysteme einzutragen. Bei Wiedergabe der Reihen auf einem Instrument schlägt er die Anwendung des Violinschlüssels und die Vorzeichnung eines Kreuzes vor. Sein Beispiel sei der Kuriosität halber wiedergegeben:

[1] Vgl. die »Revue Musicale« von Fétis 2. Jahrgang Bd. IV, S. 272 f.



Auch auf deutschem Boden faßte diese Rebuskunst Wurzel und zeitigte 1887 das Werk A. Michaelis' »Eine Notenschrift auf Grund des modernen Tonsystems enthaltend das vollständige Alphabet zur Korrespondenz erfunden«.

Am geistvollsten baute aber François Sudre den Gedanken aus und verfolgte ihn in seiner »Langue musicale universelle«[1] bis zu den letzten Konsequenzen. Er nahm Abstand von dem spielerischen Verfahren der Melodiegewinnung und änderte auch den Zweck dieses Versuches. Nicht eine Geheimsprache, sondern eine Universalsprache, eine Weltsprache wollte er auf musikalischer Grundlage schaffen, eine Sprache, die allen Völkern der Erde, Sehenden, Blinden, Tauben und Stummen verständlich wäre. Bis in das Jahr 1817 gehen seine Versuche zurück. 1823 bildete er den ersten Schüler in der neuen Sprache aus und führte seine Erfindung öffentlich vor[2]. 1825 machte er mit seinen Schülern Ernst Deldevez und Charles Larsonneur eine siebenmonatige Konzertreise zur Verbreitung seiner musikalischen Sprache[3]. Am 26. Januar 1828 legt er der Akademie seine Lehre vor. Sein elfjähriger Schüler Deldevez gab die Übersetzung dessen, was er durch die Violine zu ihm sprach[4]. Eine gemischte Kommission von Mitgliedern verschiedener Akademien beriet in gemeinsamer Sitzung vom 18. Februar mit der Musiksektion, der Cherubini, Lesueur, Berton, Catel und Boieldieu angehörten, über die Bedeutung

[1] »Langue musicale universelle inventée par François Sudre également inventeur de la téléphonie« (Paris 1866).

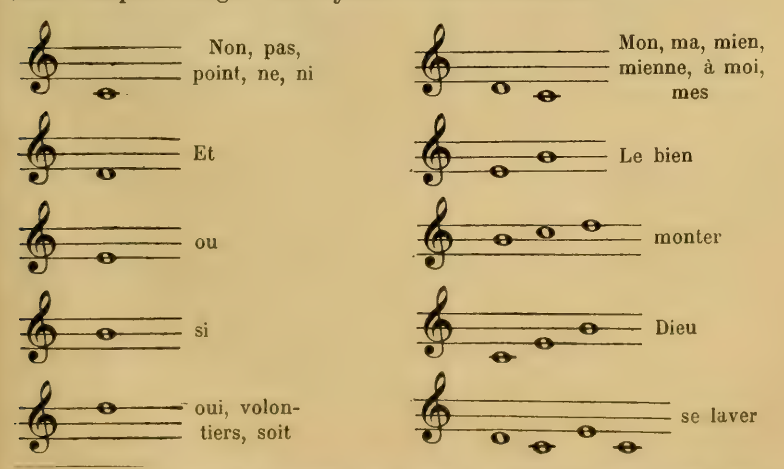
[2] Vgl. den »Moniteur« vom 29. Oktober 1823.

[3] Vgl. E. M.-E. Deldevez, »Mes Mémoires« (Le Puy, 1890) S. 4 ff.
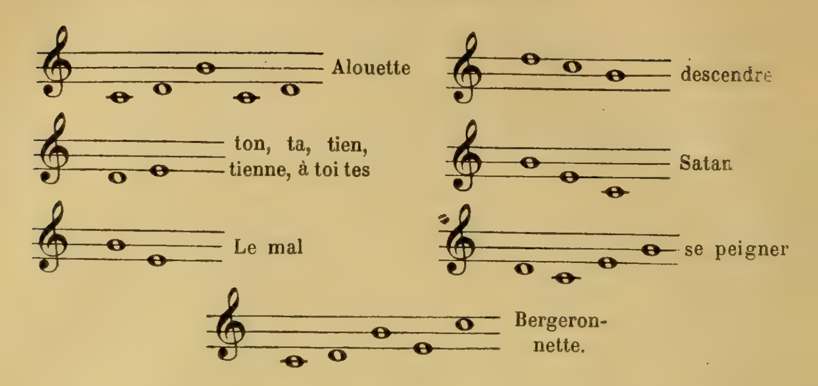
[4] Eine Parallele läßt sich im ausgebildeten Signalwesen einzelner Negervölker erblicken.

seiner »langue musicale« und entschied, daß er sein Ziel vollkommen erreicht hätte. Allgemein wurde auch der Wert dieses Mittels für Mitteilungen auf große Entfernungen hin anerkannt. Militärische Versuche der Befehlsübermittelung mit Hilfe der Sprache Sudre's sind vom Pont des Arts zum Pont Royal mit vollem Gelingen angestellt worden. Ebenso gab man die Möglichkeit zu, die Sprache Sudre's wie die Chiffern der Diplomatie zur Geheimsprache auszubilden[1]. Das Institut de France, Königliche Akademien zu Metz, Rouen und Bordeaux, Alexander von Humboldt und andere bedeutende Gelehrte sprachen sich lobend über die Erfindung Sudre's aus. Eifrig bemühte er sich, dieselbe auszubauen und auf die wesentlichsten lebenden Sprachen anzuwenden. Als die alle Völker vereinende Weltsprache schwebte ihm seine Musiksprache vor.

Sie bediente sich des in ganzen Noten ausgedrückten Tonmaterials von *c'—h''* auf einem System von drei Linien mit dem *G*-Schlüssel auf der mittleren. Der Kern der Lehre ist philosophisch. Nicht Worte, sondern Ideen werden zum Ausdruck gebracht, um die Tonsprache allen Völkern zugänglich zu machen. Es würde zu weit führen, wollte ich tiefer in das System einführen. Einige Grundlinien müssen genügen. Durch verschiedene Kombinationen von zwei bis vier Tönen gewinnt er Ausdrucksformen für alle Begriffe. Nur für die dem Pflanzen-, Tier- und Mineralreich entnommenen Wörter wendet er fünf Töne an. Verwandte Gedanken erhalten auch eine verwandte musikalische Phrase. Ein paar Beispiele mögen das System veranschaulichen:



[1] Siehe die »Revue Musicale« von Fétis Band IV S. 182 ff., 270 ff., 319, 475 sowie Band V S. 381 f. und Band IX S. 118.



Die Töne, auf einem Instrumente gespielt oder als Solmisationssilben gesprochen, in Silben oder Noten geschrieben, ähnlich der alten Gesangsmethode an der Hand aufgewiesen oder schließlich auch den Taubstummen durch einen leichten Druck kenntlich gemacht, lösten bei den Anhängern der Methode Sudre, gleichgültig welcher Nationalität sie auch waren, sofort den richtigen Sprachbegriff aus. Die Verteilung der Silben an der linken mit dem Daumen nach oben gerichteten Hand erfolgte in der Weise, daß am unteren Rande der inneren Handfläche *Do*, am Mittelglied des kleinen Fingers *Re*, an seiner Spitze *Mi*, am Mittelglied des Ringfingers *Fa*, an seiner Spitze *Sol*, am Mittelglied des Zeigefingers *La*, an seiner Spitze *Si* Platz hatte.

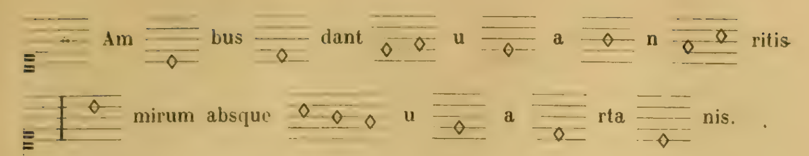
Trotz eifrigster Bemühungen Sudre's und seiner Anhänger, sowie großer äußerer Ehrungen und schließlicher Drucklegung des Werkes im Jahre 1866 gelang es nicht, der Musiksprache allgemeinere Bedeutung zu geben.

Schließlich sei mit wenigen Worten auch noch der Verwendung der Musik zu rätselhafter Einkleidung von Glückwünschen und Lobeserhebungen gedacht, einer Spielerei, die besonders im 17. Jahrhundert beliebt war. Erinnert sei nur an die »Gamelia«[1], die dem Musiker Heinrich Grimm 1619 zu seiner Hochzeit von Freunden dargebracht wurde. Bald ist es die Solmisation, bald sind es musikalische Zeichen, bald die Bocedisation, mit deren Hilfe hier die Glückwünsche zum Ausdruck gelangen. So gewinnt z. B. der Gedanke: *Ambobus cedant di gaudia longa maritis Nimirum absque malo gaudia certa bonis* folgende Ausdrucksform[2]:

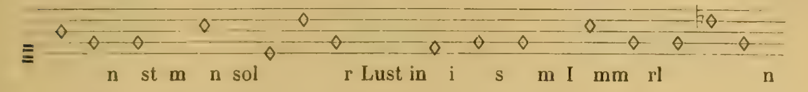
---

[1] Magdeburg: A. Betzelius 1619.

[2] Anstelle der Noten sind die entsprechenden Silben der Bocedisation (*bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*) zu lesen.



Nichts anderes ist es, wenn Jo. Georg Ahle in der »Unstrutischen Calliope« die Verse: Geneust man solcher Lust in diesem Jammerleben usw. auf folgende Weise aufzeichnet:



Aber nicht immer liegt die Lösung so klar auf der Hand.

---

7. Kapitel.

Der Musikdruck.

Die Erforschung des Musiknotendrucks setzt ziemlich früh ein. Im Jahre 1765 kam der Pariser Notendrucker Fournier le Jeune mit seinem »Traité historique et critique sur l'origine et le progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves de nouveaux caractères de musique« heraus, einem Werk, das besonders für die Erkenntnis des französischen Musikdrucks von Bedeutung ist. Zu dieser Studie verfaßte Nicolaus Gando seine »Observations« (Paris 1766), die die Untersuchungen Fournier's wesentlich zu vertiefen scheinen. Leider war mir dieses Werk nicht zugänglich, ebensowenig Eugène Duverger's »Spécimen des caractères de musique gravés, fondus et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale« (Paris 1834). Wenige Jahre später beginnen die Forschungen des Wiener Bibliothekars Anton Schmid, als deren Frucht wir das wenn auch einseitige und in dem Grundgedanken verfehlte, so doch wichtige Werk »Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone der erste Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger«[1] (Wien 1845) besitzen.

[1] »Beiträge zur Geschichte der Literatur der Tonkunst« liegen von ihm im 21.—26. Band der Mainzer »Caecilia« vor. Zu vergleichen sind auch A. Catelani, »Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone« (Estratto dalla Gazzetta Musicale di Milano) Milano, Tito di Gio. Ricordi und Augusto Vernarecci »Ottaviano de' Petrucci« (Bologna 1882).

Den ersten Versuch einer umfassenderen Geschichte des Musikdrucks machte Weckerlin 1874/75 in der »Chronique musicale« Band VI und VII[1]. Allgemeingültige Grundlinien für eine Geschichte des Notendrucks legte Friedrich Chrysander in seinem »Abriß einer Geschichte des Musikdrucks im 15.—19. Jahrhundert« in der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« 1879 Nr. 11—16 fest. Ihnen folgte Hugo Riemann in seiner mit Faksimilien reich unterstützten Studie in »Roeder's Festschrift 1896« »Notenschrift und Notendruck«. Nur den Wert einer Gelegenheitsstudie besitzt Adolph Thürlings' Vortrag »Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert«, abgedruckt in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« Jahrgang 1892. Wichtig sind die Arbeit von Barclay Squire »Notes on early music printing« in der Zeitschrift »Bibliographica« Bd. IX Seite 99—122 und das den englischen Musikdruck scharf beleuchtende Werk Steele's »The earliest English Music Printing« (London 1903). Die bedeutsame Rolle, welche die Niederlande im Musikdruck gespielt haben, ist aus Alphonse Goovaerts' »Histoire et Bibliographie de la Typographie Musicale dans les Pays-Bas« (Anvers, Pierre Kockx, 1880) klar zu ersehen. Über die Anfänge des Musikdrucks liegen im übrigen eine ganze Reihe verdienstlicher Studien vor. Aufgeführt seien:

Anatole Alès, Description des livres liturgiques imprimés aux XVe et XVIe siècles. Paris 1878 und 1884.

Duc de Rivoli, Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. Paris, Rothschild 1896.

Emil Vogel, Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik. Jahrbuch Peters II (1896).

Mantuani, »Über Wiegendrucke und ältesten Notendruck« im »Litteraturblatt der Neuen Freien Presse« in Wien vom 28. Oktober 1900.

—— »Über den Beginn des Notendrucks« in »Vorträge und Abhandlungen« herausgegeben von der Leo-Gesellschaft. Wien 1901.

Molitor, »Die Nach-Tridentinische Choral-Reform« Bd. I (Leipzig, Leuckart, 1901).

Wendel, »Aus der Wiegenzeit des Notendrucks« im »Zentralblatt für Bibliothekswesen« (Leipzig, Harrassowitz, 1902).

Hermann Springer, »Zur Musiktypographie in der Inkunabelzeit« in den Wilmans gewidmeten »Beiträgen zur Bücherkunde und Philologie« (Leipzig, Harassowitz, 1903).

Molitor, »Deutsche Choral-Wiegendrucke« (Regensburg, Pustet, 1904).

Hermann Springer, »Die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts« im »Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.—27. September 1906 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907).

---

[1] Bd. VI Nr. 36 und Bd. VII Nr. 38 und 40.

Heranzuziehen sind ferner:

Panzer, Annales typografici.

Hain, Repertorium bibliographicum.

Weale, Catalogus Missalium ritus latini ab anno 1475. London 1886.

—— A descriptive catalogue of rare manuscripts and printed works. London 1886.

Voullième, Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek und anderer Berliner Sammlungen. (Leipzig, Harassowitz, 1906).

Einen Umschwung im Buchwesen des Mittelalters brachte die Erfindung der Buchdruckerkunst durch Gutenberg mit sich. Man erkannte sehr bald den Vorzug, einen Text in beliebig vielen gleichlautenden Exemplaren herstellen und Fehler vor der endgültigen Drucklegung ausmerzen zu können. Ins Gewicht fiel auch der erhebliche Preisunterschied des geschriebenen und gedruckten Exemplars. Zwar machten sich damals Stimmen hervorragender Männer wie des Sponheimer Abtes Trithemius geltend, die den Büchern kein langes Leben voraussagten. Wie wenig sie aber recht behielten, beweisen die reichen Bücherschätze, welche sich aus der ersten Zeit des Buchdrucks in unsern Bibliotheken erhalten haben.

Sehr bald setzten Bestrebungen ein, den Druck auch für die Musik nutzbar zu machen. Schwierigkeiten ergaben sich dadurch, daß neben den horizontalen Linien die Notenköpfe mit ihren Vertikalstrichen und Fahnen anzufügen waren. Zu praktisch brauchbaren Ergebnissen gelangten die Versuche zuerst auf dem Gebiete der Missaldrucke. Nach Mantuani wurde mit dem Drucke der Notenköpfe begonnen, wie er an Hand des bei Fyner in Eßlingen 1473 gedruckten »Collectorium« von Gerson zeigt[1]. Die Notenlinien sollten vielleicht später mit der Hand gezogen werden. Wie die Neumen, so kommen also auch die gedruckten Noten zuerst ohne Linien vor. Ein anderes bekanntes Beispiel ist die 1480 in Venedig von Theodor von Würzburg gedruckte »Grammatica brevis« des Franciscus Niger[2]. Raum für einzufügende Noten ist schon in dem 1457 bei Fust und Schoeffer gedruckten »Mainzer Psalterium« vorgesehen. Auch in theoretischen Werken rechnete man anfangs mit der handschriftlichen Einfügung der Notenbeispiele oder druckte nur die Linien vor. Bald ging man aber zum Holztafeldruck über, der Linien und Noten in einem Block umfaßte. Gewöhnlich benutzte man Tafeln aus Lindenholz,

[1] Vgl. auch »A catalogue of one hundred works illustrating the history of music printing . . . in the library of Alfred Henry Littleton« London, Novello and Co., 1911) S. 5 f. und Riemann, »Notenschrift und Notendruck« (Leipzig 1896) Tafel VIII.

[2] Siehe das Faksimile in dem zitierten »Catalogue of one hundred works«.

auf denen die Noten reliefartig herausgeschnitten oder auch nach Art des Intaglios herausgestochen waren. Im ersteren Falle nahmen die Noten die schwarze Farbe an[1], druckten also schwarz, im letzteren die Tafel, so daß hier die Noten weiß zur Erscheinung traten[2]. Anstelle der Holztafeln wurden aber auch gleichzeitig Metallschnitte verwendet, die an der größeren Schärfe der Linien und gewissen Verbiegungen der Geraden zu erkennen sind. Von theoretischen Werken mit Musikbeispielen in Holztafeldruck seien nach H. Riemann's wertvoller Studie in Roeder's Festschrift, die durch H. Springer's Arbeit über »Die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts«[3] Verbesserung und Erweiterung erfahren hat, die ältesten aufgeführt:

1487 Nicolaus Burtius, Musices Opusculum: cum defensione Guidonis Aretini. Bologna, Ugo de Rugeriis[4].
1488 Hugo von Reutlingen, Flores musicae omnis cantus Gregoriani. Straßburg, Joh. Pryß.
1492 Franchinus Gafurius, Theorica Musice. Per Philippum Mantegatium dictum Cassanum. Mailand.
1493 Marcellini Verardi Casanatensis Elegia. Rom, Eucharius Silber.
1495 Higden's Polychronicon. Westminster, Wynkyn de Worde.
c. 1495 Jo. Tinctoris, Terminorum musicorum diffinitorium.
1496 Franchinus Gafurius, Practica Musice. Mailand, Guillaume Signerre.
1496 Georgius Reischius, Margarita philosophica. Heidelberg oder Straßburg.
1497 Franchinus Gafurius, Musice utriusque cantus practica. Brescia, Angelus Britannicus.
1497 Michael Keinspeck, Lilium musice plane. Ulm, Johann Schäffler.
1500 Franciscus Niger, Grammatica brevis. Basel, Jacob von Pforzheim.
1501 Nicolaus Wollick, Opus Aureum Musicae castigatissimum. Cöln, Heinrich Quentell.
1501 Balthasar Prasperg, Clarissima plane atque choralis musice interpretatio. Basel, Michael Furter.
1507 Joannes Cochleus, De Musica activa. Cöln.
1508 Vitus Bild, Stella musicae. Augsburg, Erhard Oeglin.
1508 Franchinus Gafurius, Angelicum ac divinum opus musice. Mailand, Gotardus de Ponte.
1509 Simon de Quercu, Opusculum musices. Wien, Jo. Winterburg.
c. 1510 Sebastianus Felstinensis, Opusculum musices.
1511 Bonaventura da Brescia, Regulae musicae planae. Venedig, Jac. di Penzi.
1511 Sebastianus Virdung, Musica getutscht. Basel.

---

[1] Vgl. H. Riemann, »Notenschrift und Notendruck« (Leipzig 1896) Tafel IX und X.

[2] Ebenda, Tafel XI. Siehe auch Molitor, »Deutsche Choral-Wiegendrucke« (Regensburg, Pustet, 1904) S. 32.

[3] »Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.—27. September 1906 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907) S. 37 ff.

[4] Vgl. das Faksimile in »A catalogue of one hundred works« S. 17.

Auch in liturgische Gesangwerke fand der Blockdruck wenn auch spärlichen Eingang[1]. So wandte ihn Ratdolt für das »Obsequiale« von 1487, Emericus von Speier 1493 für ein Missale, Peter Schöffer für ein Meßbuch an. Ja selbst für weltliche Musik läßt sich dieses Verfahren nachweisen. 1497 druckte Barth. Kistler in Straßburg eine kleine Schrift »Von sant Ursulens Schifflin«, in dem sich ein kleines deutsches Lied auf die Heilige in Choralnoten mittelst Holzschnitts wiedergegeben findet. 1498 brachte Jo. Bergmann von Olpe in Basel Reuchlin's »Scenica Progymnasmata« heraus, eine Schulkomödie nach antikem Vorbilde, deren einzelne Akte mit mensurierten, durch Blockdruckverfahren wiedergegebenen Chormelodien abschließen. Ähnlich verfuhr 1501 der Nürnberger Drucker Hier. Höltzel bei seiner Ausgabe des »Ludus Dianae« von Celtes. Das wertvollste Beispiel findet sich aber in dem die Eroberung Granada's verherrlichenden Bühnenspiel »Historia Baetica«, welches 1493 bei Eucharius Silber in Rom im Druck erschien und einen vierstimmigen komplizierten Satz in Blockdruck wiedergegeben enthält. Dieser Blockdruck, von Andrea Antico da Montona in Gemeinschaft mit Marcellus Silber seit 1510 (»Canzone Nove«) bis zur Vollendung betrieben, trat mit Petrucci's Doppeldruck in Wettbewerb und schlug ihn bei den Orgeltabulaturen, deren erste Antico 1517 unter dem Titel »Frottole intabulate da suonar organi« ausgehen ließ. Nachdem er vorübergehend den Holzschnitt hatte fallen lassen, kehrte er 1536 wieder zu demselben zurück. Der Blockdruck bereitete den Kupferstich und Steindruck vor.

Zehn Jahre vor den Anfängen des Blockdrucks ist bei Choralbüchern bereits der Druck mit beweglichen Typen nachweisbar. Die Entwickelung setzt bei den Werken ein, die die Worte drucken und Linien wie Noten der handschriftlichen Ergänzung vorbehalten, wie in dem 1480 bei Francesco di Dino in Neapel gedruckten »Theoricum opus musice« von Gafurius. Es folgen Fälle, in denen Worte und Linien gedruckt und nur die Noten handschriftlich eingefügt werden. Als Beispiel nenne ich nur das 1485 bei Mathias Hus in Lyon gedruckte »Missale secundum usum Romane Ecclesie«[2]. Statt die Noten handschriftlich einzufügen, bediente man sich in seltenen Fällen vielleicht auch metallener Stempel, mit denen man

[1] Siehe die trefflichen Ausführungen in Molitor's »Deutsche Choral-Wiegendrucke« (Regensburg, Pustet, 1904) S. 29 ff. und in H. Springer's Studie über den Blockdruck.

[2] Von englischem Boden wäre hier das »Sarum Missale« von Notary und Barbier aus dem Jahre 1498 anzuführen.

mit der Hand die Noten eindruckte. Man hat hierfür den Ausdruck Patronendruck geprägt. Von ihm bis zu dem Druck mit beweglichen Typen wäre nur ein kleiner Schritt. Die Linien waren in den Choraldrucken wie die Rubriken seit etwa 1460 rot. Schon in diesen Büchern lagen, als nur die Linien vorgezeichnet waren, Doppeldrucke vor: 1. Text und 2. Rubriken und Notenlinien. Die Hinzufügung der Noten ergab einen dreifachen Druck. Offenbleiben muß die Frage, ob erst die Noten und dann die Linien gedruckt wurden, oder ob umgekehrt verfahren wurde. Erste Missaldrucke in römischen Choralnoten rühren nach der Forschung Molitor's[1] von dem in Rom wirkenden Ulrich Han aus Ingolstadt her, der schon 1476 mit einem »Missale Romanum« in Quadratnoten hervortrat. Demnächst wären Octavianus Scotus in Venedig mit seinem »Missale secundum morem Romanae Ecclesiae« (1481), dessen Typen sich durch Schönheit und Klarheit auszeichnen und auch für Mensuralmusik wohl verwendbar gewesen wären, und der Passauer Stephan Planck in Rom mit einem Missale vom Jahre 1482 zu nennen.

Kurz vor dem Erscheinen des Scotus'schen Werkes kam der Würzburger Georg Reyser als erster mit einem Missale in deutschen Choralnoten heraus. Auf einen Reyser-Notendruck aus dem Jahre 1482, die »Agenda ecclesiastica episcopatus Herbipolensis« macht Hermann Springer in den Wilmans gewidmeten »Beiträgen zur Bücherkunde und Philologie« aufmerksam. Nach Reyser nahmhaft zu machen ist Johann Sensenschmidt in Bamberg mit seinen Missaldrucken für Regensburg 1485, Freising 1487, Olmütz 1488 und Augsburg 1489. Zwei Jahre vorher trat Erhart Ratdolt mit seinem »Obsequiale Constantiense« auf den Plan. 1488 beginnt die Tätigkeit von Michael Wennßler und Jacob de Kilchen in Basel. In genanntem Jahre erschien das »Graduale Basileense« und die »Agenda parochialium ecclesiarum«. Auch Peter Schöffer der Ältere, der Schüler von Gutenberg, hat sich in dem Psalter von 1490 und bedingt auch im Missale von 1493, vornehmlich aber im Halberstädter Missale als trefflicher Musikdrucker bewährt. Der bedeutendste Nürnberger Missaldrucker war Georg Stuchs von Sulzbach mit seinem »Liber obsequiorum« für Regensburg 1491, seinem »Missale Salzpurgense« vom Jahre 1492 und manchem andern Werk. In Wien trat zuerst seit 1503 Johann Winterburger als Missaldrucker auf.

---

[1] »Die Nach-Tridentinische Choral-Reform«. Erster Band (Leipzig, Leuckart, 1901) S. 94 ff.

Das Verdienst, den Satz mit beweglichen Typen in ausgedehntem Maße auf Figuralmusik übertragen zu haben, gebührt Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone[1] (1466—1539). Nachdem er 1498 von der Signoria zu Venedig auf 20 Jahre ein Patent für den Druck von Mensuralmusik, Orgel- und Lautentabulatur erhalten hatte, kam er am 15. Mai 1501 mit seinem ersten Druck, dem »Harmonice Musices Odhecaton A«[2] heraus. Hier ist das Problem in einer später nur noch von Peter Schöffer übertroffenen Vollkommenheit gelöst. Der ganze Druck atmet schlichteste Vornehmheit. Die Typen sind in Anlehnung an die kunstvolle handschriftliche Praxis geschnitten und zeigen bei den kleinen Werten spitzige Formen. Der Druck ist ein dreifacher: 1. Text und Initialen, 2. Linien und 3. Noten. Die Linien sind in einem Stücke geschnitten, die einzelnen Noten bilden ebenfalls ein Stück. Alles paßt aufs vorzüglichste zusammen. Aufstellungen seiner Werke finden sich bei Schmid, Vernarecci und in Emil Vogel's lehrreicher Studie »Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik« im zweiten Jahrgang der »Jahrbücher der Musikbibliothek Peters« (1895)[3].

Der erste deutsche Drucker von Figuralmusik mit beweglichen Typen ist Erhart Oeglin in Augsburg, aus dessen Offizin 1507 die »Melopoeiae« des Tritonius hervorgingen. Nicht viel später wird die Tätigkeit des auf Basler Gebiet tätigen Gregor Mewes aus Neu-Angermünde anzusetzen sein, der mit einem Obrecht'schen Meßwerke hervortrat[4]. Auch bei Oeglin ist der Druck ein mehrfacher; die Zeilen sind aus kleineren Teilen zusammengesetzt. Streng an Petrucci hält sich dagegen der in Worms und Straßburg wirkende Peter Schoeffer der Jüngere, der als erster mit einem deutschen Tabulaturwerk[5] herauskam und z. B. mit seinen »Can-

---

[1] Eingehende Studien über ihn verdanken wir Anton Schmid und Augusto Vernarecci.

[2] Exemplare in Berlin-Grunewald (Bibl. Dr. W. Wolffheim), Bologna Liceo Musicale), Paris (Bibl. du Conservatoire) und Treviso (Bibl. Capitolare).

[3] Siehe auch den Artikel von Aristide Farrenc »Les livres rares et leur destinée« in der »Revue de musique ancienne et moderne« Jahrgang 1856 S. 669ff.

[4] Der Titel des in der Univ. Bibl. Basel bewahrten Druckes ist: »Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht«. Faksimilien siehe in der von mir besorgten Neuausgabe in den »Werken van Jacob Obrecht« (Amsterdam G. Alsbach und Leipzig Breitkopf & Härtel) Negende en tiende aflevering.

[5] Vergleiche den Neudruck von Robert Eitner im 7. und 8. »Monatsheft für Musikgeschichte« (1869): Arnold Schlick des Jüngeren »Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten« (Mentz, 1512, Peter Schoeffer).

tiones« von 1539 Petrucci an Klarheit und Feinheit der Ausführung fast noch übertraf.

Dem Petrucci erstanden bald Nachahmer in Andrea Antico in Rom und Marco dal Aquila sowie Jacomo Ungaro in Venedig. Besondere Bedeutung gewannen Antonio Gardane, Angelo Gardano, Octavianus und Hieronymus Scotus in Venedig und Antonio Giunta in Rom. In Deutschland zeichneten sich die Offizinen von Egenolph in Frankfurt, Faber in Leipzig, Formschneider, Petrejus, Johannes Montanus (v. Berg) und Neuber in Nürnberg, Melchior Kriesstein und Philipp Uhlard in Augsburg, Georg Rhaw in Wittenberg, Adam Berg in München und Apiarius[1] in Straßburg und Bern aus. Rege am Musikdruck beteiligten sich auch die Niederlande[2]. Ein Bollwerk des Musikdrucks bildete namentlich Antwerpen. Hier wirkten seit 1539 Symon Cock, seit 1542 Guillaume van Vissenaecken, seit 1543 Thielman Susato, seit 1554 Hubert Waelrant, seit 1564 Claes van den Wouwere, Guillaume Silvius und Christophe Plantin und seit 1582 Peter Phalesius der Jüngere und Jean Bellère. Daneben trat seit 1546 Loewen mit Peter Phalesius und seit 1552 Utrecht mit Herman van Borculo hervor, um nur einige der wichtigsten zu nennen.

Besondere Bedeutung gewann Frankreich als die Heimat des einfachen Musiktypendrucks, bei dem System und Note in einer Type vereinigt waren und so der ganze Satz nur durch einmaligen Druck hergestellt werden konnte. Als Erfinder nennt Fournier le Jeune[3] den Pariser Drucker Pierre Hautin um 1525. Mit seinen Typen veröffentlichte Pierre Attaingnant seine Chansons-Sammlung von 1530; sein Typenmaterial diente weiter dem Lyoner Drucker Jacques Moderne, und auch der Antwerpener Tylman Susato wandte sie z. B. in seiner Liederausgabe von 1543 an. Als Typographen machten sich weiter verdient: Guillaume le Bé[4], besonders als Drucker von

[1] Vgl. hierzu den interessanten, aber nicht in allen Zügen einwandfreien Aufsatz von Adolf Thürlings »Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Straßburg und Bern« (»Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« VIII, 389 ff.).

[2] Siehe das zitierte Werk von Alphonse Goovaerts. Über den Notendrucker Jakob Bathen, der 1554 in Maestricht wirkte, liegt ein eingehender Artikel von P. Doppler in der Zeitschrift »De Maascouw« Jahrgang 7 (1905) Nr. 7 vor.

[3] Siehe sein verdienstliches Werk »Traité historique et critique«.

[4] Sein Versuch, Stiele und Noten getrennt zu drucken, wurde wieder aufgegeben. Vgl. Fournier, a. a. O., S. 20. Siehe auch »Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Isle de France« (Paris 1889) tome XV (1888) pp. 273 sq.: Spécimens de caractères hébreux grecs latins et de musique par Guillaume Le Bé und »La Chronique Musicale« VII (1875) S. 59 ff.

Lautenmusik im Auftrage von Le Roy und Ballard 1554—55, Nicolaus Duchemin, Robert Ballard und dessen Nachfolger Robert Granjon (um 1572) sowie Jacques de Sanlecque und Sohn, deren Hauptwirksamkeit bereits in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt. Ihnen anreihen lassen sich im 18. Jahrhundert Keblin (1746) und Fournier[1] (1765). Als Schriftgießer machte sich ferner für die Offizin Jean de Channay's in Avignon Etienne Briard aus Bar-le-duc angeregt durch Carpentras mit schriftmäßigen Typen verdient[2]. Auch Pierre Ballard (1617) hat Anteil daran, die geschriebene runde Note durch die Typen Philippe d'Anfrie's druckfähig gemacht zu haben[3].

Inzwischen war auch auf deutschem Boden an der Vervollkommnung des Musikdrucks weiter gearbeitet worden. Versuche, die geschriebene runde Note druckfähig zu machen, gehen in Deutschland auf Georg Caspar Wecker zurück. Im Verein mit seinem Verleger und Drucker Wolfgang Moritz Endter brachte er nach längeren Versuchen ein brauchbares Typenmaterial heraus, das an seinen »Geistlichen Concerten« vom Jahre 1695 zuerst erprobt wurde[4]. Eine der für die Entwickelung der Musikdrucktechnik folgenreichsten Erfindungen machte aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts der rührige Leipziger Musikverleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf mit seinen zusammensetzbaren Notentypen, die den Musikbuchdruck ermöglichten[5]. Als Proben, die für die Schönheit seiner Typen und ihre praktische Brauchbarkeit beredtes Zeugnis ablegen, ließ er 1754 die Arie »Wie mancher kann sich schon entschließen« und im Februar 1755 ein von dem Braunschweiger Kammersekretär Graefe komponiertes »Sonnet auf das von Ihrer Koenigl. Hoheit der Churprinzessin zu Sachsen selbst verfertigte, in Musik gesetzte

---

[1] Er hat für Frankreich dieselbe Bedeutung wie Johann Gottlob Immanuel Breitkopf für Deutschland. Die seinem »Traité historique« angehängte, vom Abt Dugué komponierte Ariette »Charmante Lyre« stellt den ältesten französischen Druckversuch mit zusammensetzbaren (Musikbuchdruck-)Typen dar.

[2] Vgl. Chrysander in der Leipziger Allgem. Musik. Zeitung 1879 S. 183.

[3] Vgl. Weckerlin's Aufsatzreihe »Histoire de l'impression de la musique« in der »Chronique musicale« tome VI (1874) Nr. 36 und tome VII (1875) Nr. 38 und 40, besonders VII, 175 ff., wo auch die runden Typen eines andern um 1700 wirkenden Pierre Ballard nach Gando's »Observations« wiedergegeben werden.

[4] Vgl. E. L. Gerber, »Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst« (Leipzig 1812) II, 35 f. und Mattheson, »Grundlage einer Ehren-Pforte« (Hamburg 1740) S. 392 f.

[5] Zu seiner Erfindung vgl. den Artikel »Notendruck« in der »Mechanisch-technischen Encyclopädie« CII. Teil S. 686 ff. und Fournier le Jeune, »Traité historique« S. 21 ff.

und abgesungene Pastorell »Il trionfo della fedeltà« erscheinen[1]. Die als Dokument des Musikdruckes wichtige, der Publikation angehängte »Nachricht« sei ihrem Wortlaute nach mitgeteilt:

Die Liebhaber der Tonkunst empfangen hiermit eine Probe einer neuerfundenen Art, Musikalien zu drucken, von welchen ich hoffe, daß sie weder ihnen, noch auch denen Buchdruckern unangenehm seyn werde. Die bisher gebräuchliche Art ist einigermaßen aus der Gewohnheit gekommen, da sie weder die äußerliche Zierlichkeit hat, welche man heutigen Tages verlanget, noch auch hinreichend ist, alles, was die jetzige so vollkommen gewordene Tonkunst verlanget, auszudrücken. Die Buchdrucker selbst sind damit nicht sonderlich zufrieden, sowohl, weil ihnen ihre Weitläuftigkeit beschwerlich fällt, als auch hauptsächlich, weil die Einrichtung nicht so regelmässig ist, daß sie ohne viele Künsteley oder Flickerey, die von dem Setzer selbst allezeit erst ausgedacht werden muß, könne gebraucht werden.

Gegenwärtige neue Art unterscheidet sich in diesen, die Buchdruckerey angehenden Stücken, von jener sehr vorzüglich. Die Weitläuftigkeit der alten ist von etlichen hundert Charakteren auf kaum die Hälfte zusammengezogen, mit welcher kleinern Zahl gleichwohl alles, was nur in der heutigen Musik vorkommen mag, darunter auch alle neuere französischen Claviermanieren begriffen sind, dargestellet werden kann; und ihre Einrichtung ist so einfach und gleichförmig, daß auch nicht das geringste von der alten Flickerey dabey nöthig ist, sondern vielmehr alle Figuren aus der ungekünstelsten Zusammensetzung entstehen. Da auch von der alten Art drey bis viertehalb Zentner Schrift nöthig sind, einen Bogen setzen zu können; so wird man hierzu von dieser neuen kaum einen Zentner brauchen, und dennoch weit mehr, und mit größerer Bequemlichkeit, ausrichten, als mit jener viel größeren Menge geschehen kann.

Von dem Aeußerlichen überlässet man den Kennern der Musik und der Buchdruckerey zu urtheilen, welchen sich aufs Beste empfiehlet

Leipzig, im Februar. 1755.

Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

---

[1] Als erstes umfangreiches Werk veröffentlichte Breitkopf mit den neuen Typen 1756 die von der Kurprinzessin von Sachsen geschaffene Oper »Talestri regina delle Amazoni«.

England beteiligte sich verhältnismäßig spät am Musikdruck. Für das Blockdruckverfahren lassen sich als älteste Beispiele der Day'sche Psalter von 1569 und Le Roy's »Instruction for the Lute« vom Jahre 1574 nachweisen. Der Metallschnitt kommt schon früher in Crowley's Psalter von 1549 vor. Der Doppeldruck von Liniensystem in einzelnen Satzstücken und Noten setzt 1500 mit dem Sarum Missale von Pynson ein. Als ältester Drucker von Figuralmusik ist Wynkyn de Worde 1530 mit seinen »Twentie Songes« zu nennen, der sich an den Augsburger Drucker Öglin angelehnt zu haben scheint. Ihm angereiht seien noch Gough und Seres, die mit Proben einfachen Musikdrucks hervortraten, Crafton, John Day und Thomas Este. Druckpatente befanden sich in den Händen der als Musiker rühmlich bekannten Meister Byrd, Tallis (1575) und Morley (1598). Eine treffliche, wenn auch nicht immer ganz genaue Bibliographie der Drucke findet sich bei Robert Steele, »The earliest English Music Printing. A description and bibliography of English printed music to the close of the sixteenth century« (London 1903), einem Werke, das durch seine reichen Faksimilien-Beigaben sehr anschaulich wirkt.

Inzwischen hatte sich auch die Kunst des Musikdruckes angenommen. Waren schon auf Miniaturen dann und wann Melodiefragmente, z. B. Exultate Domino-Weisen in die Komposition eingeflochten worden, so bildet in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Verwendung ganzer Tonsätze eine Eigentümlichkeit der niederländischen Maler Martin de Vos, J. van Winghe, Jakob de Gheyn, deren Werke durch die Kupferstiche von J. Sadler, J. Stradanus, Ph. Galle und Zach. Dolendo aus den Jahren 1584, 1585, 1588, 1590 usw., sowie manchen schwächeren Nachstich von Theod. Galle, C. Vischer und J. Ph. Schabalie weitere Verbreitung erfuhren[1]. Hier ist nicht nur auf die malerische Wirkung hingearbeitet, sondern jede Note und jede Pause wenigstens bei den Originalstichen aufs sorgfältigste gesetzt, so daß diese Kupferstiche als musikgeschichtliche Quellen für Werke von Pevernage, Verdonck, Cornelis Schuyt, D. Raymundi, Francesco Soriano und Orl. di Lasso zu verwenden und als die Anfänge des Musik-Kupferstichs zu betrachten sind[2]. Erst 1586 begann

---

[1] Siehe D. F. Scheurleer, »Oude Muziekinstrumenten en Prenten en Fotografieën naar Schilderyen en Teekeningen waarop instrumenten voorkomen« (Rotterdam, 1908).

[2] Vgl. auch die Studie von Th. Böttcher »Musiknoten auf Kupferstichen« in den »Monatsheften für Musikgeschichte« VIII, 121 ff.

Simone Verovio in Rom den Kupferstich systematisch dem Musikdruck dienstbar zu machen. Max Seiffert[1], der sich zuerst eingehend mit dem Bildkupferstich von Noten beschäftigt hat, hat den bindenden Beweis geführt, daß Verovio von den Niederlanden abhängig war und daß ein Holländer Martinus van Buyton seinen ersten Stich besorgte. 1586 erschien Verovio's »Diletto spirituale. Canzonette a tre et a quattro voci composte da diverse ecc^mi Musici«, dem 1589 seine »Ghirlanda di fioretti musicali«, 1591 seine »Canzonette a quattro voci«, 1594 seine »Lodi della musica« 1598 seine »Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio«, sowie 1608 die »Arie passeggiati« von Durante und 1612 die »Mottetti« von Kapsberger folgten. Bald wandten sich auch andere dem Musik-Kupferstich zu wie William Hole in London, der 1611 für Dor. Euans die »Parthenia« stach, wie Nicolo Borboni, der 1615 in Rom mit Frescobaldi's »Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo« herauskam, und 1620 die Stecher von Michelagnolo Galilei's »Primo Libro d'intavolatura di liuto« in München und Annibale Gregorio's »Cantiones ac sacrae Lamentationes singulis vocibus concinendae cum Basso continuo Praesertim ad Clavicymbalum« in Siena. Vornehmlich sind es Klavier- und Orgelwerke sowie Lautentabulaturen, die in der Folge gern mittels des Kupferstiches weiter verbreitet werden. Besonders zeichnet sich die 1713 von Fr. du Plessy gestochene Ausgabe der »Pieces de Clauecin« von François Couperin aus. Für den Musikkupferstich auf deutschem Boden dürfen die Stiche von Wolfgang und Lucas Kilian zu Augsburg, die mit den Kompositionen Adam Gumpelzhaimer's Berührung haben, nicht übersehen werden. Besonders herausgehoben seien von Wolfgang Kilian die »Musae IX« aus dem Jahre 1615 und von Lucas Kilian das Bildnis des »Adamus Gumpelzhaimer Trospergius Boius A. LXIII Chr. MDCXXII«. Eine nicht unwesentliche Förderung erfuhr der Plattenstich in England durch Verwendung der aus einer Mischung von Zinn und Blei bestehenden Pewterplatte seit 1720. An der Verbesserung des Stichs mit Hilfe von Stempeln sind der Stecher Cluer und der Verleger Walsh beteiligt.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kamen neue Druckverfahren hinzu. 1790 verwendete Franz Reinhard in Straßburg zuerst den Stereotypen-Notendruck. 1796 erfand Alois Senefelder in Prag die Lithographie, die auch bald von Gleißner für die Musik nutzbar gemacht wurde. Bekannt sind die Bemühungen Carl Maria

[1] »Archiv für Musikwissenschaft« I, 1 S. 53.

von Weber's um diese neue Technik 1800[1]. Zwei Jahre später soll Anton Niedermayr in Regensburg mit ätzender Tinte Noten auf Marmorplatten geschrieben und damit gedruckt haben (Steindruck)[2]. Die Verwendung der Schnellpresse für den Druck mit Steinplatten glückte Carl Gottlieb Roeder[3].

---

[1] Siehe »Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild« von Max Maria v. Weber.
[2] Vgl. die »Mechanisch-technische Encyclopädie« CLI. Teil S. 686 ff.
[3] Siehe H. Riemann, Notenschrift und Notendruck« S. 87.

Namen- und Sachregister.









ML 431 .W8 2

Wolf, Johannes, 1869-1947.

Handbuch der notationskunde

